U. I. C. C.
APR 24 1978
LIBRARY

twórczość

LIPIEC 1958

zysława Buczkówna ·
cel Proust · Miron Bia-
ewski · Władysław
brzycki · Mieczysław
un · Jacques Prévert ·
Ivo Vidan

twórczość

LIPIEC 1958 ROK

7

twórczość

ROK XIV LIPIEC 1958 NR 7

SPIS TREŚCI

Mieczysława Buczkówna
WRÓBEL PODUSZKA WÓZ POWRÓT
str. 5

Marcel Proust
JEAN SANTEUIL
(wstęp i przekład *Anny Iwaszkiewiczowej*)
str. 7

Miron Białoszewski
BALLADA OD RYMU POINTA PSA RETORY
str. 25

Władysław Zambrzycki
KWATERA BOŻYCH POMYLEŃCÓW
str. 29

Roman Łoboda
ROZKOSZ BOGÓW HMM
str. 50

Bogusław Kuczyński
LUDZIE MIĘDZY BOGAMI
str. 52

Mieczysław Jastrun
POCZĄTEK WIERSZA
str. 79

Józef Stachowski
JAWOROWA BAŚŃ WAWERSKIE NOCE OPOWIADANIE PIANIE KOGUTÓW
str. 89

Ryszard Matuszewski
O JÓZEFIE STACHOWSKIM
str. 92

Jacques Prévert
MALARZ, JABŁKO I PICASSO (przełożył *Hubert Krzyżanowski*)
U KWIACIARKI ORĘDZIE BUKIET NA PRÓŻNO (przełożyła *Ewa Fiszer*)
str. 100

Ivo Vidan
ZWYCIĘSTWO CONRADA
(przełożył *Zdzisław Najder*)
str. 105

Archiwum

Antoni Trepiński
INTERLOKUCJA PAPIESKA DO KRASZEWSKIEGO
str. 116

Książka miesiąca

Henryk Bereza
ŻYCIE TRWA!
str. 124

Wśród książek

BLASKI CIENIA — *Anna Kamieńska*
str. 130

PAMIĘTNIK KOLCZYKARZA — *Jan Józef Lipski*
str. 134

JANUSZ KORCZAK REDIVIVUS — *Wanda Leopold*
str. 137

W PÓŁWIECZE PRACY LIGOCKIEGO — *Stanisław Strumph Wojtkiewicz*
str. 142
POWIEŚĆ Z KLUCZEM — *Wanda Leopold*
str. 145
O WIELKIEJ AKTORCE KRAKOWSKIEJ — *Wojciech Natanson*
str. 147
JURENITO I LEJZOREK — *Jan Wyka*
str. 149

Na widnokręgu

KOMENTARZ DO PODRÓŻY W KRAINIE BOTOKUDÓW — *Jarosław Iwaszkiewicz*
str. 155
PRZEGLĄD PRASY — *Andrzej Kijowski*
str. 156
ROBBE-GRILLET CZYLI KWADRATURA KOŁA — *Jan Błoński*
str. 159
FILOZOFIA NADREALIZMU — *Krzysztof Pomian*
str. 163
DWIE KSIĄŻKI O LITERATURZE BRYTYJSKIEJ — *Zdzisław Najder*
str. 167
KÄSTNER DO NIEMCÓW — *rk*
str. 171
„NOWE RZECZYWISTOŚCI" — *Barbara Rafałowska*
str. 174
RZYMSKIE ROZMOWY O POEZJI
str. 177

Noty
str. 185

Korespondencja
str. 193

Książki nadesłane
str. 195

REDAKTOR NACZELNY:

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Wydawca: Warszawskie Wydawnictwo Prasowe RSW „Prasa"

Adres redakcji: Warszawa, Wiejska 16, tel. 8-95-07, centr. 8-24-11, wewn. 54.
Adres administracji: Warszawa, Foksal 16, tel. 6-52-21, 6-46-30, 6-46-21

Rękopisów nie zamówionych redakcja nie zwraca.

Cena numeru zł 10.—.

Zamówienia i przedpłaty na prenumeratę przyjmowane są w terminie do dnia 15-go miesiąc poprzedzającego okres prenumeraty — przez: Urzędy Pocztowe, listonoszy oraz Oddziały i De legatury „Ruchu". Można również zamówić prenumeratę dokonując wpłaty na konto PK Nr 1-6-100020 — Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" — Warszawa, ul. Srebrna 1

Cena prenumeraty:

kwartalnej	zł 30.—
półrocznej	zł 60.—
rocznej	zł 120.—

Cena prenumeraty zagranicznej jest o 40% droższa od ceny podanej wyżej. Przedpłaty na t prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportaż Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, Wilcza 46, za pośrednictwem PKO Warszaw konto Nr 1-6-100024.

Egzemplarze zdezaktualizowane można nabywać w sklepie przy ul. Wiejskiej 14 w Warszawie Zamówienia spoza Warszawy należy kierować do Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch", Warszawa, ul. Srebrna 12.

Zakłady Graficzne Dom Słowa Polskiego, Warszawa. Zamówienie 3440/c z dnia 2.6.58 r.
Nakład 5034. Druk ukończono w lipcu 1958 r. A-88

Mieczysława Buczkówna

WRÓBEL

Cały jest zrobiony
Z szarego przestrachu —
Każdym piórkiem
Wypatruje płochliwie,

Główka na obrotowej sprężynie
Świergotliwie starcza,
Pazurki dziecięco chwytliwe,
Z ziarenek oczu
Wyrastają co chwilę
Ogromne drzewa przerażenia,

Więc choć przysiadł —
Chybotliwie znieruchomiał,
Jest okazją do fruwania.

PODUSZKA

Ile aniołów odarto z piór,
Ile kwitnących sadów,
Ślubnych welonów, chmur —
By podłożyć pod mój sen
Tę pierzastą zamieć wątków,
Ten puszysty cień skojarzeń —
By podłożyć pod bezsenność,

Ile wrzasku ptasiej racji,
Ile ciepła rozgrzebanego,
Ile gęgającej metafizyki,

Ile razy błysnął nóż,
Ile upartego dziobania,
Podfruwania — niedolotu
Ile.

WÓZ

Pod czereśnią
Koło płotu co się odgrodził
Najeżonym zdrewnieniem od świata
Stoi wóz

Zatrzymane koła
Zatoki ruchu nieskończonego
Uschnięta promienistość osi
Dyszel załamany na ziemię

Odprzęgnięta gwiazda
Obojętnie oddala się.

POWRÓT

Jesteś więc więźniem trawy —
Ziarenkiem przylepionym do korzenia
Z latarenką fosforu,
Gdyż biegnie się
W coraz ciemniejszą głąb ziemi,

Jesteś nikłym szelestem,
Gdy opada
Jak za luźne futro
Z pierzchającego ciepła ciała,

Jesteś ostatnim promieniem
Gasnącej źrenicy,
Gdy się załamał w cudzej łzie
Na rozdrożu światła.

Dobiegniesz
Szybciej od światła.

Mieczysława Buczkówna

Marcel Proust

JEAN SANTEUIL

Ukazanie się pierwszej, nieznanej powieści Prousta było nielada wydarzeniem w życiu literackim Paryża. Rękopis tego dzieła, obejmujący ponad tysiąc stron druku, znaleziony został w składzie starych mebli w domu przy ulicy Alfred Dehodencq, widocznie po prostu wyrzucony przez autora, który tę pierwszą próbę powieści uważał za utwór zupełnie nieudany i nie nadający się do publikowania. Czyż tak jest istotnie? Trudno byłoby jednym zdaniem odpowiedzieć na to pytanie, bo choć powieść ta jest właściwie brulionem, choć pełno w niej niedbałości stylistycznych, zwłaszcza powtarzających się do znudzenia słów, a nieraz i całych zwrotów, choć ilość porównań w opisach dochodzi do takiego nagromadzenia, że często w tym splątanym gąszczu zatraca się sens zdania i trudno uchwycić jego budowę i znaczenie, pomimo — a to jest najważniejsze — że brak tam całkowicie tej cechy, która najbardziej zdumiewa nas i zachwyca w czternastu tomach *A la recherche du temps perdu* — żelaznej, konsekwentnej, genialnej wprost kompozycji, pomimo wszystkie te braki *Jean Santeuil* jest dla miłośników Prousta lekturą pasjonującą i przedstawiającą materiał rewelacyjny. Możemy w nim obserwować cały rozwój artysty: jak dojrzewała w nim koncepcja jego wielkiego, późniejszego dzieła, jakie osoby i jakie tematy zostały przez niego zachowane, a jakie odpadają zupełnie, tak że nawet wzmianki o nich nie znajdujemy w *A la recherche;* przy tym mnóstwo jest w *Jean Santeuil*'u, ustępów o przedziwnej piękności, zwłaszcza opisy przyrody nie ustępują, a niekiedy nawet przewyższają znane nam opisy z wielkiego dzieła Prousta.

Ciekawą rzeczą jest również fakt, że Proust nie mógł się tu jeszcze zdecydować na pisanie w pierwszej osobie i dla zamaskowania autobiograficznego charakteru powieści używa dość naiwnego wybiegu, a mianowicie umieszcza na początku pierwszego tomu bardzo długi i mało interesujący wstęp, w którym opowiada, jak spędzając ze swym przyjacielem sezon nad morzem w Bretanii spotyka tam wielkiego pisarza C., którego obaj uwielbiają, jak z początku, nie mając odwagi przedstawić się słynnemu autorowi, obserwują go tylko z daleka, jak wreszcie dochodzi do zawarcia między nimi znajomości, zamieniającej się szybko w zażyłość taką, że C. nie tylko prowadzi z nimi długie rozmowy o literaturze (gdzie przy sposobności dowiadujemy się ciekawych rzeczy na temat stosunku Prousta do Balzaca), ale czytuje im codziennie wieczorami fragmenty z powieści, nad którą właśnie pracuje, a w parę lat później, już na łożu śmier-

ci, wzywa swych młodych wielbicieli i powierza im kopię rękopisu nie drukowanego jeszcze i nikomu nie znanego dzieła; jest nim oczywiście *Jean Santeuil*. W zakończeniu wstępu narrator dodaje, że zdecydował zająć się sam opublikowaniem tej powieści, ponieważ żadne pisma, mówiąc o spuściźnie wielkiego pisarza, nie wymieniły jej tytułu.

Cały ten proceder mija się najzupełniej z celem, ponieważ od pierwszej stronicy powieści poznajemy Marcela z *A la recherche* w chorobliwie nerwowym i przeczulonym chłopczyku, który nie może zasnąć, jeśli matka nie przyjdzie na dobranoc ucałować go w łóżeczku. Poznajemy również jego rodziców, kucharkę Ernestynę — późniejszą Franciszkę; odnajdujemy księstwo do Guermantes w sympatyczniejszych zresztą znacznie księciu i księżnej do Reveillon i Roberta de St. Loup w ich synu — Henryku. W dziecinnej miłości Jana do starszej trochę od niego dziewczynki, Marii Kosiszeff, którą widuje na spacerach po Champs Elysées, widzimy prototyp miłości Marcela do Gilberty Swann. Spotykamy również wielkiego malarza, który tutaj nazywa się Bergotte, jak słynny powieściopisarz z *A la recherche*. W trzecim tomie znajdujemy w miłości Jana do Françoise i do Charlotty pomieszane elementy miłości Marcela do Albertyny i Swanna do Odetty. Spotykamy tu już motyw tak głęboko przeanalizowany w *Stronie Swanna*, mianowicie motyw frazy muzycznej stającej się jakby leitmotywem miłości, ale trzeba przyznać, że te historie miłosne są chyba najsłabszą częścią powieści. Chociaż znajdujemy tu znakomitą i typowo proustowską analizę rodzącego się uczucia, analizę zazdrości, a także i przemijania miłości, jednak postacie obu kobiet są blade, nie żyją własnym życiem, jak przewrotna, ale jakże interesująca Albertyna ani jak uosobienie kobiecego czaru (mimo braku inteligencji i wartości moralnych) — Odetta. Postacie Jana, jego rodziców, obojga Reveillonów i ich syna stanowią niejako trzon powieści i przesuwają się poprzez wszystkie trzy tomy; wiele innych natomiast, nieraz po mistrzowsku narysowanych postaci pojawia się raz tylko i w niczym nie posuwa naprzód toku opowiadania. Nie widzimy w ogóle w *Jean Santeuil*'u jednolitego ciągu narracji. Powieść składa się z szeregu krótkich przeważnie rozdziałów, mających ze sobą nader luźny związek, tak że prawie każdy z nich może być traktowany jako zamknięta całość. Czytając to młodzieńcze dzieło Prousta niepodobieństwem byłoby w najmniejszym nawet stopniu wyobrazić sobie tę jedyną w swoim rodzaju kompozycję *A la Recherche*, gdzie w pierwszym tomie, jak w zalążku, zawarte są już wszystkie tematy mające rozwinąć się w olbrzymim, kilkunastotomowym dziele i utworzyć w epilogu ten przepiękny strop zamykający całą konstrukcję, ten doskonały akord, gdzie nie ma już żadnego dysonansu i który zdaje się brzmieć zawsze w naszej pamięci, ilekroć wspominamy genialną powieść Prousta. Tego w *Jean Santeuil*'u brak zupełnie. Główny temat *A la recherche* — przemijanie czasu — znajdujemy tu właściwie dopiero w ostatnim, przepięknym zresztą, rozdziale o starości rodziców. Przewija się też znany nam tak dobrze z pierwszego tomu *Strony Swanna* temat żywego wspomnienia, budzącego się w zetknięciu z jakimś materialnym przedmiotem — smakiem, zapachem, dźwiękiem czy widokiem. Jednak zachwyca nas i wzrusza w młodzieńczej powieści Prousta nie tylko to, co jest dla nas zapowiedzią późniejszego jego dzieła. W licznych bardzo partiach opisowych powieści, i to nie tylko w opisach przyrody, to znaczy widokach morza, kwitnącego sadu, w opisie upalnego letniego dnia czy jesiennego wieczoru na wsi, kiedy wraca się późno ze spaceru i okna zapalają się kolejno we wszystkich domach, ale i w opisach mia-

steczek, mieszkań, pokoi, kuchni z brzękiem naczyń i skwierczeniem smażących się patraw, widzimy to chłonięcie całego bogactwa życia, zachłyśnięcie się i upajanie pięknością świata, na który patrzy z młodzieńczym zachwytem, nie mogąc się od niego oderwać, nie mogąc odmówić sobie rozkoszy opisywania każdej rzeczy z lubością, starając się wnikać w samą jej istotę, odnajdywać to, co stanowi jej indywidualność, jej piękno. W okresie pisania *Jean Santeuil*'a Proust nie umiał jeszcze narzucić sobie dyscypliny, koniecznej dla każdego prawdziwego artysty, zdobyć się na niejedno wyrzeczenie, konieczne przy wykuwaniu formy każdego dzieła. Chce powiedzieć wszystko, a ma tak wiele do powiedzenia o każdej rzeczy! Toteż opisy z tej pierwszej, młodzieńczej powieści, choć nie są tak doskonałe pod względem formy, choć zdania ich nie układają się w ten wspaniały, rytmiczny tok, jaki zachwyca nas w tylu słynnych opisach z *A la recherche*, są jednak często znacznie bardziej bezpośrednie, miejscami niezręczne, ale świeże jak zapach pierwszych kwiatów wiosennych.

„*Les choses sont si belles d'être ce qu'elles sont.*" To zdumiewające zdanie, godne znaleźć się w następnym, dojrzałym już dziele Prousta, jest jednym z kluczy do jego zaczarowanego świata. Jest w nim coś platońskiego: rzeczy widzialne są jakby zasłoną czegoś od nich trwalszego. Ten temat odzywa się już bardzo silnie w *Jean Santeuil*'u i najpiękniejsze opisy powieści są nim przepojone. Ta swoista wiara w nieśmiertelność, wyczuwaną tak poprzez piękno świata jak i poprzez piękno sztuki, jest dla Prousta tym, co jedynie pocieszyć nas może wobec bezlitosnego przemijania niszczącego czasu. Budzi w nas uczucia ponad wszystko cenne. W ich świetle nie rozpaczamy już nad skarbami, które czas nam odbiera, nie dążymy już do utrwalania radości życia, bo wiemy, że to, co jest prawdziwym naszym szczęściem, pochodzi „ze źródła znajdującego się poza zasięgiem wszelkiego trwania".

Podajemy poniżej kilka fragmentów bardzo charakterystycznych dla tego wczesnego okresu twórczości Prousta.

A. I.

ETREUILLES

Czasami, o ile pan Santeuil nie był bardzo zajęty, wyjeżdżaliśmy na Wielkanoc do Etreuilles. Był to zawsze pierwszy nasz pobyt tam w ciągu roku. Pan Santeuil powiedział wprawdzie: „Ciepło nie będzie, bo Wielkanoc wypada bardzo wcześnie". I pani Santeuil, mająca tyle smaku w sprawach literatury, tyle rozsądku w życiu, takie poczucie humoru, gdy chodziło o opowiedzenie najprostszego wydarzenia, tak pełna serca, taktu, zdolności w prowadzeniu domu, ale najzupełniej nieświadoma spraw takich, jak meteorologia, geografia, statystyka i inne nauki, była zachwycona, że pan Santeuil wiedział, iż Wielkanoc będzie wcześnie tego roku, i znajdowała w tym oczywistym dowodzie jego wyższości okazję do wznowienia w sobie pochwał i podziwu na jego cześć oraz ślubów pokornego oddania. I jeszcze w styczniu pan Santeuil powiedział: „Ostatnie posiedzenie Komisji odbędzie się we środę. Będziemy mogli wyjechać już w wielki czwartek". Do tych projektów pana Santeuil, układanych z taką precyzją i na tak daleką metę, odnosiła się pani

Santeuil jak do proroczych przepowiedni, wzmagały one jeszcze jej podziw dla męża. Wielkanoc istotnie wypadała bardzo wcześnie i można było wyjechać we czwartek, jak przepowiedział pan Santeuil. Mimo że zabraliśmy ze sobą wszystkie kołdry, jakie znajdowały się w domu, nie było ich wcale za dużo, ażeby bronić się przed zimnem od pierwszego lodowatego dnia, kiedy zajechaliśmy do Etreuilles i kiedy wszyscy wciąż siedzieli grzejąc się w jadalni, a wujek Jana co minutę podchodził do barometru i stukał w szkło, żeby się przekonać, czy piękna pogoda nie powróci. Wieczorem, kiedy Jan wchodził do swego pokoju, widział jasny ogień palący się na kominku, i gdy się rozbierał, ktoś pukał do drzwi: to kucharka przynosiła mu grzałkę, którą nazywano tu mnichem, a przynosiła ją teraz dopiero, gdyż pani Santeuil zapowiedziała, żeby jej nie przynosiła, zanim Jan nie zacznie się rozbierać, bo woda mogłaby wystygnąć.

Maj nie odznaczał się tylko tym, że widziano wtedy przyjeżdżających do pana Santeuil jego syna, synową i wnuka. Mało było takich domów, których niewielkie, najmniejsze nawet ogródki nie mieściłyby koło ściany czy przed furtką krzewów piennego bzu, który czasami, jakby strzałę wypuszczoną w górę, wznosił nad niskim dachem jedną tylko kiść na kształt kolorowej dzwonnicy albo też w radosnym natłoku plątał nad domem kwieciste płomienie, albo jeszcze czasami wznosząc się ponad ogrodzenie i wychylając na ulicę gonił swoim rozkosznym zapachem przechodnia idącego po drugiej stronie i zmuszał go do podniesienia głowy i spojrzenia na kwiaty, których nie zauważył. Tak więc w maju każdy z tych małych domków bywał nagle obdarzany nadspodziewanym luksusem, całą tą milczącą czeladką młodych bzów stojących przed drzwiami, zdobiących domek swym wyglądem i zapachem, tak jak jedynie mogłaby to uczynić w jakiejś wschodniej bajce wróżka obdarzona władzą nad poetycznymi żywiołami. Ale kiedy się szło wzdłuż sadu państwa Cotte, nic nie dało się porównać z widokiem poprzez żelazne pręty ogrodzenia na rosnące tam na przestrzeni pięćdziesięciu metrów i wznoszące się w równych odstępach jakby wzór o nieporównanym wdzięku jabłonie-karły, których białe kwiaty otwarte były szeroko, a od czasu do czasu ukazywały się między nimi różowe bukieciki czerwieniejących pączków, podczas gdy liście, nie tworząc nigdzie przerwy, podkładały pod nie jak akompaniament niezrównaną ozdobę swego kształtu, którego rysunku na próżno szukalibyśmy wśród innych drzew owocowych. Jeśli na nasze nieszczęście przyjeżdżamy na wieś za późno, kiedy jabłonie już przekwitły, sam widok tych pięknych liści, o których wiemy, jak olśniewającej poezji były podstawą, budzi w nas żal, którego żaden, najpiękniejszy nawet kwiat nie może ukoić; i już sam ten drobny puszek, utworzony ze splecionych subtelnie prętów pozostałych z serca kwiatu, gdzie tuliły się jakby ukryty, tajemniczy chór we wnętrzu wspaniałej bazyliki, sam widok tych pręcików wywołuje w nas żal, a jednocześnie będzie dla nas większą przyjemnością, wzbudzi w nas więcej miłości niż widok najpiękniejszych kwiatów na świecie. I ta nieskończona rozkosz, jaką daje nam, idącym wzdłuż sadu, rozpoznanie nagle tych białych kwiatów jabłoni, tych liści i tych bukiecików różowych pąków — jest rozkoszą duchową. Przyczyna, dla której widok białych grusz, krzewów różowych róż pensylwańskich jej nam nie zastępuje, leży w głębi naszego serca. Nagle, spostrzegając te kochane liście, które z żadnymi innymi nie dadzą się porów-

nać, te kwiaty większe od innych owocowych kwiatów, wyraźniej połączone w białe bukiety wędrujące wzdłuż rozpiętych gałęzi, przedzielane przez różowe bukieciki pąków, poczuliśmy w tych liściach, w tych miłych białych kwiatach coś, co mówiło do nas, tak jak gdy spotykamy w tłumie idących ludzi drogą nam osobę, która uśmiecha się do nas, pozdrawia nas. Wydaje się, że pod zielonym lakierem liści i pod białym atłasem kwiatów kryje się jakaś realna istota, ktoś, kogo kochamy i kogo nikt nam zastąpić nie może. Czujemy, że nie należy zatrzymać się przy białym atłasie tych białych kwiatów, przy zielonym lakierze zielonych liści, że jest jakby coś pod nimi; rozkosz, jakiej doznajemy, jest jakby głębsza, czujemy, że coś poruszyło się wewnątrz nas samych, coś, co chcielibyśmy uchwycić i co posiada niewymowną słodycz. Wydaje się, jakby te białe kwiaty, uszeregowane wzdłuż gałęzi, miały jakiś wyraz duchowy, były jakby wyobrażeniem jakiegoś okresu naszego życia, który teraz spotykamy na nowo i rozpoznajemy. W przeciwieństwie do innych kwitnących drzew — tu każdy kwiat, każdy liść odpowiada jakiemuś naszemu pragnieniu. Co chwila mówimy sobie z radością: „Tak, to przecież to!". To, co uśmiecha się do nas w białych kwiatach, uszeregowanych wzdłuż gałęzi przetykanych różowymi bukiecikami, to coś, jakby życie różniące się bardzo od tego, co zwykle nazywamy życiem, którego utrata — gdy o tym pomyślimy — przyprawia nas o tak wielki smutek, choć życie to nieraz wydaje się nam bardzo nudne. Przeciwnie, gdy czujemy się tak szczęśliwi, nie balibyśmy się go utracić, nic sobie z niego nie zachowując. Bo to, co zachwyca w upajającej nas rozkoszy, jest czymś, co czujemy w głębi siebie samych, co nie pochodzi z dnia dzisiejszego, gdyż uczucie tego minionego czasu, kiedy na takie właśnie patrzyliśmy jabłonie, znajduje się wewnątrz nas.

KŁÓTNIA Z RODZICAMI

„Czy chcesz przyjść do mnie dziś na obiad? Jestem sam w domu" — spytał Reveillon Jana, wychodząc po skończonych wykładach. Ale Jan nie przyjął zaproszenia. Tego dnia był już umówiony na obiad z Gantaud, Flubiste'em i trzema kobietami. Nie miał zamiaru wracać na noc do domu. Wiedział, że będzie to przykrość dla matki, ale pokusa była zbyt silna. Zresztą matka nie dowie się o tym. Od dwóch lat, pod pretekstem, że nie wypada wtajemniczać matki w życie młodego człowieka, nie mówił jej o wielu rzeczach, które robił, mówił jej natomiast o wielu rzeczach, których nie robił. Ta myśl zasmuciła go. Zdobył się na wielki wysiłek i wewnętrznie przeciwstawił obrazowi tego obiadu i mającej po nim nastąpić nocy wyobrażenie spokojnego obiadu u Henryka, powrotu do domu koło jedenastej i godziny spędzonej jeszcze z rodzicami przy kominku, podczas gdy matka może zagra coś na fortepianie albo coś im przeczyta. A może będzie tylko odpoczywała i opowiadała mu o ludziach spotkanych w ciągu dnia. Posłał depeszę do Henryka zawiadamiając go, że przyjdzie do niego na obiad. Zwykle, jak tylko powziął jakąś decyzję, decyzja, której tę ostatnią przeciwstawił, wydawała mu się od razu nieporównanie bardziej nęcąca. Tym razem jednak po wysłaniu depeszy do Henryka stało się inaczej. Obiad z Henrykiem i następująca po nim reszta wieczoru z rodzicami, wtedy gdy jeszcze miał zamiar bawić się w towarzy-

stwie Gantaud i Flubiste'a, wydawała mu się bardzo średnią przyjemnością. Teraz, tak jak gdyby przezwyciężając swoje pragnienie, wzniósł się wewnętrznie i uzyskał inną perspektywę, zdobytą nagle tym wysiłkiem, czuł, że jakaś żywsza radość budzi się w głębi jego istoty i rozlewa się nawet po jego twarzy. Czuł, że się uśmiecha, że wzrok ma czysty i wyraz dobroci na ustach. Cieszył się również, że dzięki tej nowej kombinacji będzie miał o godzinę więcej czasu (do Henryka mógł przyjść dopiero na ósmą), aby trochę dłużej popracować nad rysunkiem, który robił na imieniny matki. Zdecydowany wziąć się do pracy i nigdy już nie spotykać się z Gantaud i Flubiste'em, obiecując sobie, że codziennie będzie wracał o jedenastej do domu, lekkim krokiem wszedł po schodach na górę i obracając klucz w zamku, czując w palcach nawet w stosunku do tego klucza jakby przypływ radosnej czułości rozlanej w całym ciele — wszedł.

Niestety! Te same godziny nie wszystkim przynoszą jednakowe myśli. Wdzięczność za dobry uczynek dojrzewa dla nas w czasie, kiedy właśnie czynimy już coś złego, podczas gdy gniew z powodu jakiegoś naszego błędu wybucha wtedy, gdy stając się lepszymi zapominamy o popełnionych błędach i pragnęlibyśmy, żeby i inni o nich zapomnieli, stosując w tym wypadku tę bezwzględną logikę duszy, dla której wszystkie pulsujące po szerokim świecie radości są jedynie jękami nie do zniesienia, kiedy jesteśmy smutni, i odwrotnie — gdy dusza nasza jest wesoła, widzi zapalające się wszędzie ognie radości, tam gdzie istotnie płoną tylko znicze nienawiści, zemsty czy śmierci. Pani Santeuil siedziała pisząc coś i nie spostrzegła wchodzącego Jana. Może, gdyby wzrok jej spotkał się był z jego wzrokiem, zaufał mu przez chwilę, może zrozumiałaby jego intencje, tak jak z przedmiotu rzuconego na powierzchnię wody poznajemy, jaki jest kierunek prądu. Może w pocałunku byłby przekazał jej coś ze swej radosnej nadziei, ze swego zdecydowanego optymizmu. Zwłaszcza gdyby choć chwilkę porozmawiali ze sobą, dowiedziałaby się o szlachetnej walce, jaka rozegrała się w duszy Jana, o tym, że stanowczo dał w niej przewagę dobrym elementom i zadecydował o ich zwycięstwie. Ten rodzaj zwycięstwa zdarzał mu się zbyt rzadko, ażeby nie odczuwał potrzeby opowiedzenia o tym matce ze wszelkimi szczegółami, chcąc podtrzymać jej czułość i odzyskać jej poważanie.

Ale pani Santeuil nie widziała Jana i słyszała tylko jego szybkie kroki. Przed chwilą właśnie wyszedł od nich profesor Jana, który skarżył się na ucznia, mówiąc, że wcale już nie pracuje. Będąc szczerym republikaninem chętnie wierzył w to, że arystokraci odznaczają się skłonnościami do wszelkich występków i nie wiedząc, że Reveillon właśnie odciąga Jana od złego towarzystwa Gantaud i Flubiste'a, twierdził, że pcha go do rozpusty, sam trzymając się od tych spraw z daleka (gdyż Reveillon był pracowity), i takie postępowanie słusznie uważał za szczególny rodzaj perwersji. „Bawi się tym, że mu nie daje pracować. To dla niego igraszka i bardzo łatwo mu to przychodzi, ma bowiem wpływ na syna pani, który ma tak słaby charakter." „Podczas gdy on sam, mając silniejszą wolę, potrafi zawsze w czas się opanować i może sobie robić z tego łatwe ćwiczenie, nie narażając się na niebezpieczeństwo" — zakonkludowała pani Santeuil z oburzeniem. Miała wielki szacunek dla profesorów i wierzyła w nieomylność ich sądów. W dodatku od służącego dowiedziała się o zapowiedzi Jana, że prawdopodobnie nie wróci na noc do domu.

Zdarzało się to po raz pierwszy. W każdym razie po raz pierwszy jej o tym powiedziano. Sprawiło jej to z początku dotkliwą przykrość, potem pomyślała: „Tak już jest lepiej. Oczy mi się otworzyły. To stwarza konieczność energicznego działania. Trzeba zacząć walkę". Poszła do męża i prosiła go, żeby czynnie interweniował w tej sprawie, na co pan Santeuil decydował się tylko w ostatecznych wypadkach, gdyż nie był w tym kierunku uzdolniony i czując, że przeciwnik od pierwszych skierowanych do niego zarzutów zdaje sobie sprawę z jego nieporadności i kpi sobie z niego, wpadał od razu w ton niepohamowanej gwałtowności, sądząc, że w ten sposób zdoła go zetrzeć w proch.

Jan wchodząc do mieszkania chciał najpierw zdjąć okrycie, zanim podejdzie do matki, żeby ją pocałować, i jeszcze w przedpokoju powiedział: „Mamusiu, dziś będę wieczorem na obiedzie u Henryka, będziemy sami", chcąc dać jej do zrozumienia, że nie ma zamiaru spędzić wieczoru w niezdrowej, gorączkowej atmosferze wielkiego, światowego obiadu, ale przeciwnie — chce oddać się niewinnej radości, budującej rozrywce, jaką jest poważna rozmowa z dobrym przyjacielem. Ale pani Santeuil, podłożywszy pod słowa „będziemy sami" znaczenie: „bez rodziców, z kobietami, jako początek nocnej orgii", czuła, jak wzbierający w niej gniew, zamiast przekształcić się zbawiennie w wyrzuty, rady, groźby, zakazy i nakazy, wybuchnął nagle, jak woda przeznaczona na nawar, zagotowawszy się za wcześnie, wznosi się w naczyniu i wylewa się gwałtownie, odpryskując od płyty kuchennej i parząc twarz tego, kto ją nastawił. Nie wstając nawet z miejsca krzyknęła ostrym tonem: „O, co to, to nie, zostaniesz na obiedzie w domu, i tak już za dużo widujesz Reveillona. To się musi skończyć. Zresztą ojciec będzie z tobą mówił".

Kapelmistrz, który jednym ruchem pałeczki daje sygnał do rozpoczęcia burzliwego, minorowego *allegro* bezpośrednio po pogodnym, majorowym *andante*, nie zmieniłby tak nagle nastroju publiczności, jak sam tylko dźwięk głosu pani Santeuil zmienił, zburzył całkowicie twarz i duszę Jana. Tam, gdzie wiosenny las lśnił w blasku porannego słońca, rozciągał się teraz wśród ponurego półcienia, jak podczas zaćmienia, widok rozszalałego morza, i miało się wrażenie, że życie, szczęście, nadzieja, światło nigdy już nie będą mogły ukazać się nad tym pełnym grozy spustoszeniem. Jan zbladł, oczy mu zapadły, ledwo mógł utrzymać się na nogach, które przed chwilą tak szybko niosły go po schodach na górę, jakby spieszył do raju, a teraz drżały pod nim jak nogi chorego jagnięcia. Właściwie nie mógł nawet jeszcze myśleć o istotnym znaczeniu słów wypowiedzianych przez matkę, ale słyszał je wciąż, każde z nich, olbrzymie i dźwięczące, brzmiało jakby poprzez wieki, jak słowa składające się na temat pracy egzaminacyjnej, dyktowanej przez profesora uczniowi, który wie, że nie ma pojęcia o tym temacie i że praca ta ma zadecydować o jego życiu. Nie odczuwał jeszcze właściwie cierpienia, ale raczej poprzedzający go niepokój, jak człowiek dotknięty poważną chorobą na razie odczuwa tylko dreszcze i może jeszcze sam rozebrać się i położyć do łóżka, z którego długo już nie wstanie.

Widok Augustyna, który stojąc nieopodal i udając, że czyści palto pana Santeuil, przysłuchiwał się z zainteresowaniem tej scenie, będącej dla niego miłym dowodem, że sytuacja młodego pana nie jest wolna od przykrości towarzyszących sytuacji starego służącego, uświadamiał Janowi fakt, że nieszczęście jego było nieszczęściem publicznym, a przez to samo stawało się

czymś nieodwracalnym i ostatecznym. W tej chwili pan Santeuil, słysząc krzyki żony i wnioskując z nich, że akcja jest już w pełnym toku, wyszedł ze swego gabinetu, co było rzeczą tak niesłychaną, że Augustyn przerwał czyszczenie okrycia i popatrzył na niego z przerażeniem i niepokojem, co — oznaczając właściwie wielkie współczucie w stosunku do Jana — doprowadziło go do ostatecznej wściekłości. „Wiesz, to bardzo proste — rzekł pan Santeuil zdławionym głosem — jeśli nie chcesz pracować, to możesz wynieść się z domu, wyrzucę cię za drzwi." Pani Santeuil zniknęła, zostawiając Jana z ojcem, dla którego pełna była współczucia, bo wmawiała sobie zawsze, że mąż jej jest bardzo wrażliwy, tłumacząc sobie widocznie w ten sposób jego brutalność, przy tym bała się dla niego wyczerpania nerwowego, jakie mogła wywołać taka scena.

Po pięciu minutach rozsądne słowa Jana zwrócone do ojca przekręcone zostały przez unoszącą ojca wściekłość tak, jak wzburzona rzeka porywa i unosi w kierunku swego ujścia gałązki, rzucane na wodę przez pobożnych pielgrzymów w celu ubłagania łaski bóstwa. W tej chwili właśnie mówił: „A co do Reveillona, który jest po prostu nędznym łotrem, to możesz do niego napisać, że dziś u niego nie będziesz". „Jan nie potrzebuje już pisać — rzekła pani Santeuil, która akurat wróciła do pokoju — posłałam właśnie do Reveillona parę słów, zawiadamiając go, że Jan nie będzie u niego ani dziś, ani w ogóle przez dłuższy czas." Do tej pory pani Santeuil uważała zawsze uprzejmość względem przyjaciół syna za coś, co mu się należało, i nawet gdy gniewała się na Jana, a przychodził jeden z jego kolegów, zaczynała mówić z nim tak, jak gdyby byli w najlepszej zgodzie. Jan poczuł ogarniający go, nie znany dotychczas wstyd; czuł, że będzie musiał rumienić się przed Henrykiem, że matka znieważyła go przed Henrykiem, że Henryka również znieważyła, i czuł, że to zmartwienie, które zatruwa go teraz i w którym tylko Henryk właśnie mógłby być dla niego pociechą, potrwa długo i na długi czas dzielić go będzie od przyjaciela. Rzucił się, aby jeszcze raz odebrać list, ale matka powiedziała: „To zbyteczne. Już poszli". Wtedy popatrzył dzikim wzrokiem na rodziców, wsunął ręce do kieszeni, zatrzymał się przez chwilę i powiedział: „Durnie jesteście, oboje" — i wyszedł powoli, trzaskając z całych sił drzwiami, z których szkło wyleciało i stłukło się (nie rozumiejąc, kto tu *in effigie* został znieważony); po czym, jak Rzymianin, który złamawszy prawo chronił się na Kapitolu — udał się do swego pokoju.

Wszedł rozgorączkowany, ręce mu się trzęsły tak, że z trudnością przekręcił okrągłą klamkę, chwycił ją raz jeszcze gwałtownie i zamiast spokojnie zamknąć pchnął ze złością. Ale drzwi osadzone na zawiasach starszych i mniej kapryśnych od charakteru młodego pana, drzwi, które strzegły jego spokoju, jego zabaw i jego marzeń, nie przeszły przez próg i zamknęły się we właściwym miejscu. Idąc szybko przez pokój potknął się o stół i kopnął go. Chciał usiąść w fotelu, ale sztywna nieruchomość oparcia, stykając się z jego drgającymi plecami, rozdrażniła go bardziej jeszcze. Wstrząsnął fotelem klnąc pod nosem, tak jak czasami niesprawidliwie gniewamy się na kogoś ze służby, kto niechcący stał się świadkiem naszego upokorzenia czy też złości. A potem, stojąc chwilę bez ruchu, czuł, jak wezbrany gniew łomocze mu w sercu gwałtownymi i bezradnymi uderzeniami, jak fale. Za każdym razem przynosił myśl o nowej zamście na rodzicach, wyraźnie podszeptywał silniejszą jeszcze

obelgę i za każdym razem Jan odczuwał rodzaj ulgi, jak kiedy stojąc nad brzegiem morza i patrząc na fale, doznajemy miłego rozładowania napięcia, z którym śledziliśmy wzbieranie, wznoszenie się, załamywanie się fali, gdy wreszcie rozpryskuje się ona w naszych oczach, ażeby w następnej chwili znowu w ten sam sposób trzymać nas na uwięzi. Nie czuł nawet żalu do rodziców o to, że nie domyślili się jego najlepszych intencji i ukarali go za czyny, które właśnie miały się już nigdy nie powtórzyć, bo te intencje zostały przez nich momentalnie zniweczone i w tej chwili Jan nie mógł nawet przypomnieć sobie jakiejś godziny, kiedy myślał o rodzicach z czułością, co teraz byłoby dla niego rzeczą nie do zniesienia. Nienawiść domagała się nienawiści. Wyobrażał ich sobie śmiejących się z cicha po dokonanej egzekucji, będącej na pewno zakończeniem na zimno obmyślonego planu. Słyszał, jak mówili: „Nic nie szkodzi. Teraz to już na pewno wybije sobie to wszystko z głowy". Domysły te, uogólniając się, tworzyły w nim całkowicie nowy stosunek do rodziców, coś, co usprawiedliwiało jego gwałtowne uczucia, podsycało jego nienawiść, podniecało pragnienie zemsty. I w myśli odpowiadał ciągle: „Ja im pokażę! Ja im pokażę!".

Oderwawszy się gwałtownie od rodziców na skutek ich niesprawiedliwości nie zwracał się jednak w stronę kompanów zabawy, Gantaud i Flubiste'a. Smutek, jaki go przepełniał, odsunął go od tych, którzy nie byli w stanie go zrozumieć ani też nie mieliby ochoty go pocieszać. I cała ta zagubiona obecnie czułość, wygnana z domowego ogniska, do którego wrócić już nie chciała, skierowała się w stronę Henryka. Zaczął rozpaczać i płakać. Cały jego ból, wszystkie te łzy dążyły do niego, tak jak na pochyłej równinie wszystkie strumienie płyną zgodnie z pochyłością i łączą się wreszcie tworząc wspólne koryto. Chciałby teraz zamieszkać u Henryka. Księżna na pewno z radością oddałaby mu jakiś pokój. Tam przynamniej pragnienia jego byłyby zaspokajane, intencje jego zrozumiane, tam czuwałby ktoś nad jego szczęściem. Zdarza się często, że gdy wbrew naszej woli ktoś, kogo kochamy, narażony jest z naszego powodu na czyjś gniew, na jakieś przykrości od swych bliskich, skrupuły nasze czy może tylko niepokój, jaki z tego powodu odczuwamy, mówią nam, że ten ktoś ma do nas żal, że na pewno już nas mniej kocha. Dla was, którzy w tej chwili może właśnie myślicie o przykrości, którą z powodu was wyrządzono waszej kochance czy po prostu przyjacielowi, zapewne byłoby pewną pociechą wiedzieć, jak w zmartwieniu Jana, którego Henryk ostatecznie był powodem, czułość jego dla Henryka, zlewając się z jego bólem, wzrastała i potęgowała się, jak szukał w niej schronienia, a także jak zwracał się do Henryka ofiarowując mu swe uczucie, tak jak gdyby matka właśnie w stosunku do niego była niesprawiedliwa. Płakał szczególnie nad tym prześladowanym Henrykiem. „Ty na pewno nie byłbyś mi zrobił takiej przykrości i w ogóle nigdy żadnej przykrości nie chciałbyś mi wyrządzić" — mówił wśród łkań i w myśli tulił do serca obraz nieobecnego Henryka, którego szczere, dobre oczy dawały jego słowom dowolną odpowiedź, jak pies słuchając słów swojego pana, zawiedzionego w uczuciach względem ludzi, zdaje się — nie przerywając zwykłego milczenia — potwierdzać jednak w pełni jego pochlebne o sobie mniemanie. I gdy myśl Jana od Henryka zwracała się nagle ku rodzicom, szalał po prostu ze złości; nic już nie mogło jej powstrzymać, skoro obecnie znalazła sobie bezinteresowny przedmiot, marzył

już nie tyle o tym, żeby pomścić nękający go ból, ile krzywdę wyrządzoną przyjacielowi.

Przez chwilę, odczuwając skrupuły z powodu straconego czasu, z obawy przed migreną, zdenerwowaniem i bezsennością chciał wziąć się do czytania lub do pracy. Ale mimo otwartej przed oczyma książki czuł w sobie wciąż głuche warczenie złości, jak ktoś, kto chciałby czytać mimo rozbrzmiewającej w pobliżu muzyki lub mimo że dwoje ludzi kłóci się w tym samym pokoju i zamiast słyszeć słowa książki, chwyta tylko dźwięki śpiewanej pieśni czy wybuchy gniewu kłócących się ludzi. Wtedy Jan podnosił się na chwilę, zasiadał znów prostując się na krześle i opierając łokcie na stole, zatykał sobie uszy, tak jakby jego gniew pochodził z zewnątrz. Ale na próżno starał się szeregować litery jedne za drugimi, nadawać im sens. Ostrze jego złości rozpryskiwało się nad nimi i nie zostawało z nich więcej niż pozostać może z piaskowego zamku zbudowanego na plaży podczas wzbierającego przypływu. Musiał wciąż zaczynać na nowo i kiedy zmuszał się do przeczytania po raz dziesiąty tego samego zdania, nie rozumiał go wcale lepiej, niż rozumiałby człowiek czytający w łóżku przy świetle lampy i czujący, że ogarniająca go senność zaczyna zlewać wznoszącymi się, ślepymi wodami słowo odarte ze wszelkiego znaczenia ze słowem poprzednim, już całkowicie zatopionym. Wtedy Jan zamknął książkę i pozostał tak, wyczekując, czując wzmagające się zdenerwowanie, nadciągającą migrenę. I widział, jak chwile jego życia ulatują jedna za drugą szybując nisko, unosząc ze sobą w niebyt to, co każda z nich miała mu przekazać i czego nie miał odwagi uchwycić w locie i starać się zrozumieć. A wtedy złość na siebie samego podwoiła złość na rodziców i ponieważ oni byli powodem tej udręki, tej okrutnej bezczynności, tych łkań, tej migreny i bezsenności, chciał ich zranić lub tego przynajmniej pragnął, żeby matka weszła do pokoju i żeby mógł nie tyle jej ubliżyć, ile powiedzieć jej, że nie będzie już wcale się uczył, że codziennie będzie spędzał noc poza domem, że ojciec wydaje mu się głupi; mógłby też od biedy wymyślić, że wyśmiewał się z pana Gambaud, że odrzucił jego poparcie, że usunęli go z uczelni. Odczuwał potrzebę uderzenia jej, oddania jej tymi jak razy celnymi słowami choć części cierpienia, które mu zadała. Ale te wyrazy nie wypowiedziane zostawały w nim jak trucizna, której organizm nie może się pozbyć, i zatruwały wszystkie jego członki; ręce i nogi mu drżały, nerwowo roztrzęsione, w próżni szukały jakiejś ofiary. Wstał, podbiegł do kominka i nagle usłyszał suchy, okropny trzask: to wazon z weneckiego szkła, kupiony dla niego przez matkę za sto franków, rzucony na podłogę, rozbił się na drobne kawałki. Ale myśl, że matka będzie tym zmartwiona i przekona się, że powinna była zastanowić się trochę, zanim zacznie się nad nim znęcać, że mogła była liczyć się z nim, ta myśl nie pocieszyła go, bo wyrzucał sobie zniszczenie tak pięknego przedmiotu, zwłaszcza że miał zamiar pochwalić się nim nazajutrz przed Henrykiem. I widząc okruchy tego, czego żaden żal nie mógł już naprawić, z powrotem spoić, zrekonstruować, oskarżał rodziców jeszcze i o to dodatkowe nieszczęście.

Kiedy na nowo zaczynał płakać, poczuł, że robi mu się zimno, i poszedł do garderoby, żeby wziąć sobie coś do zarzucenia na plecy. Ponieważ ręka jego drżała i niezdolna była w tej chwili do skoordynowanych ruchów, nie mogła wykonać zwykłej, drobnej, matematycznie dokładnej czynności, polegającej (ze

względu na ciemności zalegające szafę) na przesunięciu się po różnych aksamitnych, jedwabnych, atłasowych starych płaszczach matki, których od lat już nie nosiła, na wyczuciu następującej po nich próżni, wymacaniu drewnianych prętów, dzielących płaszcze matki od jego własnych, i po zatrzymaniu się przy drugim z kolei chropawym materiale — na odczepieniu tej części ubrania z wieszaka. Nie, tym razem ręka jego wyrwała z szafy pierwszy lepszy napotkany przedmiot. Był nim aksamitny, czarny płaszcz, po brzegach haftowany dżetami, podbity wiśniowym ałtasem i gronostajami, który, zmiętoszony gwałtownym uchwytem ręki Jana, wtargnął do pokoju jak dziewczyna wleczona za włosy przez wojownika. I tak dzierżył go Jan, ale jeszcze zanim oczy jego objęły wzrokiem wyciągnięty płaszcz, rozpoznał już nieokreślony, subtelny zapach aksamitu, który czuł dziesięć lat temu, kiedy całował matkę młodą wtedy jeszcze, śliczną, szczęśliwą, wybierającą się gdzieś wieczorem, i obejmując ją wyczuwał pod ręką mnący się aksamit, czuł, jak dżety muskały go po twarzy, a usta jego wdychały na czole matki całe to szczęście, którym promieniała i które zdawała się i jemu obiecywać. Wzruszony patrzył na płaszcz, który w swych świeżych jeszcze kolorach, w niewytartej puszystości materiału, podobny był do tych lat przepadłych już bezpowrotnie, nie mających nic wspólnego z obecnym życiem, ale nie zwiędniętych, nie naruszonych w jego wspomnieniu. Przybliżył go do nosa, czuł, jak jeszcze bardziej mnie się aksamit pod jego palcami, i wydawało mu się, że całuje matkę tego wieczoru, kiedy z mężem, czy może z ojcem, który wtedy jeszcze dobrze się trzymał, sama nie znając jeszcze zmartwienia i choroby, wybierała się na sztukę *La Camarade*, graną w tym sezonie, widział ją rozradowaną na myśl o oczekującej ją tak miłej rozrywce, zasmuconą tylko myślą o rozstaniu z nim, ale unoszącą w sercu nieograniczone nadzieje, jakie żywiła wtedy co do przyszłości syna. I pamiętał, jak wsiadając do powozu złożyła na jego policzku pięknymi jeszcze wtedy i świeżymi ustami pocałunek, przejrzysty jak jej zaufanie do syna i jak jej własne szczęście.

Ogarnęło go nieprzeparte pragnienie ucałowania matki jeszcze takiej, jaką widział w tej chwili. Wyobrażając ją sobie tak słodką, tak uśmiechniętą, tak piękną — nie czuł już do niej złości. Ale to już nie była ona. Śmierć ojca, jego lenistwo, choroba, utrata młodości, wszystko to zmieniło ją. I ponieważ nie wkładała już nigdy tego płaszcza zbyt młodego dla jej wieku, zbyt barwnego dla jej wiecznej żałoby, za ciasnego na jej obecną tuszę i staroświeckiego w stosunku do obecnych mód, nigdy matki takiej właśnie nie odnajdzie. A za kilka lat również nie odnajdzie jej już takiej, jaką jest obecnie. Upadł na kolana koło łóżka i łzy gwałtownie spływające po jego twarzy starały się zabrać, unieść gdzieś daleko całe to nieznośne cierpienie. Pragnąłby całować na twarzy matki resztki jej młodości i szczęścia, pocałunkami zatrzymać choć na parę godzin uciekające chwile, życie, które mijało, piękność więdnącą, rozwiewające się nadzieje, całe istnienie tej, poprzez którą przywykł wszystko odczuwać i rozumieć i która pewnego dnia zostanie unicestwiona na zawsze, tak że nie będzie mógł jej odnaleźć, tak że nie pozostanie z niej nic, jakby jej przedtem nigdy nie było.

Ale egoizm nasz, a może po prostu konieczność życiowa, nie pozwala nam zbyt długo zatrzymywać się na myśli o śmierci najdroższych nam osób, myśli niebezpiecznej, zgubnej nawet, gdyż antycypując jej zgrozę przenosimy ją na

teraźniejszość, zabarwiając smutkiem cały ten czas, kiedy dane nam jest jeszcze cieszyć się życiem drogich nam istot, i straszliwy paroksyzm rozpaczy wywołany myślą o utraceniu ich doprowadzić nas może do tego, że wolelibyśmy przez samobójstwo wyrzec się już od razu szczęścia obcowania z nimi, skoro kiedyś musimy je utracić. Tak więc, jak człowiek zmęczony przestaje wreszcie myśleć i zasypia, tak obecnie ta cząstka serca Jana, która wyczerpała się całkowicie myślą o śmierci matki, zatraciła dotychczasową wrażliwość i zapadła jakby w odrętwienie. Jan poczuł, że powraca do rzeczywistości, do obecnej chwili, i nagle przypomnienie niesprawiedliwości matki teraz, kiedy właśnie dokonał tak chwalebnego wysiłku nad sobą, przypomnienie tępej brutalności ojca i ich ironicznego przymierza zawartego w celu zniszczenia go, wszystko to na nowo rozbudziło jego gniew i przypomniał sobie, co postanowił, mianowicie: wyprowadzić się z domu, napisać do dyrektora, że opuszcza liceum, oznajmić swoje decyzje ojcu i matce, i to w ten sposób, jak został przez nich znieważony — w obecności Augustyna.

Ale pomimo że myśli, które w nim się zbudziły, na razie przycichły, nie mógł jednak Jan uczynić tak, jakby w ogóle nie istniały. Myślał teraz, że jeśli matka stała się tak nerwowa, to dlatego, że miała wiele zmartwień i że on sam był powodem niejednego z nich. Wtedy gniew, chwilowo przytłumiony, wzbierał w nim na nowo. A ona? Czyż ona również nie była powodem jego zmartwienia? Jakim tonem mówiła do niego przed godziną? (Bo rozżalenie na matkę, podobnie jak zazdrość u zazdrośnika, stawiało mu przed oczyma obrazy wywołujące najdotkliwszy ból.) Na szczęście otrzyma należytą odpowiedź, i ojciec również. Jaka to będzie dla nich przykrość! Przykrość? A może nawet i cierpienie. Bo ostatecznie, czyż był na świecie ktoś, kogo kochaliby tak, jak Jana? Sami siebie nawet tak kochać by nie mogli. Pani Santeuil chętnie oddałaby życie za syna i jeśli po stracie ojca obroniła się przed śmiercią, to dlatego, że czuła, jak nieszczęśliwy byłby Jan bez niej. Czyż Henryk de Reveillon byłby tak samo postąpił? Teraz może tak. Chyba nie zawsze. A zresztą miał przecież swoich bliskich. Bliscy dla pani Santeuil to Jan. I dla pana Santeuil także. Wiedział przecież, że jest już starym człowiekiem, ale pracował wciąż, żeby zostawić Janowi pieniądze, dużo pieniędzy, bo Jan był rozrzutny i pan Santeuil często z niepokojem myślał o tym, jak sobie Jan poradzi, kiedy jego już nie stanie. Tak, myślał o tym czasie, kiedy jego już nie będzie, kiedy już nic nie potrafi go ucieszyć czy zmartwić, kiedy niczym nie będzie można okazać mu czułości (bo pan Santeuil był materialistą); o ten czas pan Santeuil troszczył się jednak, bo chciałby wiedzieć, czy Jan będzie wtedy szczęśliwy. No tak, ale wreszcie ani ojciec, ani matka nie wiedzą nic o tych moich rozmyślaniach, biorą życie w sposób znacznie bardziej realny i myślą, że mnie rozzłościli. Będą mieli dobrą nauczkę, jak im to wszystko powiem. Powiem na pewno. Gdybym im nic nie powiedział, uważaliby, że mieli rację, że nade mną zatriumfowali, że jestem tak głupi, że się zląkłem, że tak łatwo mieć nade mną przewagę...

Tak. Ale to wszystko to nie jest żadna zabawa. Każda godzina życia jest pełna powagi i każda przynosi dobro albo zło. Mogę zrobić przykrość mamie, nikt mi tego nie broni, tylko że to będzie dla niej przykrość, a potem przyjdzie czas, kiedy nie będę mógł jej sprawić żadnej przyjemności. Bo mamy tylko jedno życie, w którym możemy kochać rodziców, sprawiać im radości,

strzec ich od zmartwień. Potem jest już za późno. I tak jak jest jedno tylko życie i nie ma drugiego temu podobnego, w którym dałoby się naprawić zło uczynione, tak samo dzień każdy jest jedyny i nie ma innego na zamianę. Każdy dzień znaczony jest radością czy też cierpieniem, jakie zadajemy drugim, i do tego powrócić już nie możemy, to zostaje na wieczność. Tak, ale ojciec powiedział mi: „wyrzucę cię z domu". Widział w tej chwili twarz ojca taką odrażającą w swej brutalności i myślał o haniebnym postępku matki w stosunku do Reveillona. Widział to wszystko. Mówił sobie, że rodzice będą pewni, iż go onieśmielili, a jednak teraz był już zdecydowany. Łzy spływały mu po twarzy, ale tak, jak po burzy deszcz pada jeszcze, choć spoza chmur świeci już radosne słońce, czyniąc wszystko dookoła jasnym i pięknym. Od czasu do czasu słyszał swój własny oddech, jak człowiek, który był bez tchu, ale który pełen jest radosnego zaufania do powracających sił, tak jak po deszczu słyszy się od czasu do czasu kroplę spadającą z drzewa, osuszanego już przez słońce. Opierał się plecami o swój stary fotel, który przyciskał je z łagodnością, jaką odczuwamy w ludziach, będących świadkami jakiegoś naszego niezwykłego czynu, w ludziach, którzy mogliby ręczyć za naszą wielkoduszność. A dalej stół, krzesła rozstawione po pokoju, drzwi, wszystko to otaczało go z sympatią, jak wasale pełni podziwu, jak sługi bardziej lub mniej z nim związane, ale dumne z takiego pana.

Z obawy, żeby nie opuściła go ta czułość i wzruszenie i nie wstydząc się prosić o pomoc rzeczy, która już tak wiele dla niego uczyniła, zarzucił sobie na plecy aksamitny płaszczyk i kiedy usłyszał, że rodzice idą do jadalni, zaczekał jeszcze, aż przyjdzie Augustyn. Wtedy dopiero wszedł drżąc lekko, ale mimo to całkowicie opanowany. Podszedł do matki i rzekł dość cicho, ale tak jednak, żeby Augustyn go słyszał: „Mamusiu kochana (te słowa najwięcej go kosztowały), strasznie cię przepraszam". I chciał ją pocałować. Matka odwróciła głowę, ale powiedział: „Błagam cię, tak mi strasznie przykro, daj się pocałować". I pocałował ją. Tak bardzo chciało mu się płakać, że wybuchnął śmiechem. Potem podszedł do ojca, którego twarz na jego widok znów nabrała wyrazu tępej złości. Musiał bardziej jeszcze przezwyciężyć się, żeby powiedzieć te same słowa: „Tatusiu kochany, przepraszam cię". Widział, że Augustyn patrzy na niego, ale mimo to zbliżył usta do gniewnego czoła ojcowskiego. Pan Santeuil, będąc słabszym od żony, bardziej porywczym, ale za to bardziej miękkim, nie odsunął się od niego, i Jan, przemógłszy lekką odrazę, złożył pełen skruchy pocałunek na tym czole jeszcze gorącym od gniewu, od złości na syna. Po czym siadł do stołu. W tej chwili ojciec zauważył aksamitny płaszczyk na jego plecach, z rękawami odrzuconymi w tył do jedzenia, co odsłaniało różowy jedwab podszewki. „To śmieszne — rzekł pan Santeuil — tu jest przecież zupełnie ciepło, a zresztą to jest płaszcz twojej matki. Zdejmuj to zaraz." Jan odczuł całą gorycz, jaką odczuwamy, gdy nie jesteśmy zrozumiani, i zdjął płaszcz z ramion. Ale wtedy matka skierowała na niego jasne spojrzenie, które zdawało się sięgać poprzez całą drogę, jaką odbyły jego myśli w ciągu ostatnich dwóch godzin, i uśmiechnęła się. Jan wyczuł w tym uśmiechu, że go zrozumiała i że nic z tego, co przeżył, nie było dla niej stracone. Podbiegł do niej, rzucił się jej na szyję z płaczem i długo trzymał ją, przyciśniętą do siebie, w ramionach. Ale ona, choć szczęśliwa w poczuciu, że jest kochana, nie chcąc, żeby poddawał się nerwom i żeby

tak egzaltowana miłość stała się kiedyś źródłem cierpienia, rzekła łagodnie, podnosząc się z krzesła i powstrzymując uśmiech, żeby się już bardziej nie roztkliwiał: „No nie, daj pokój, nie bądź takim głuptasem, idź, siadaj już na swoim miejscu i bierzmy się do obiadu". Nie mógł się od niej oderwać i po cichutku wyznał jej, że stłukł wenecki wazon. Myślał, że będzie się na niego gniewała, że przypomni mu najgorsze rzeczy. Ale ona, nie tracąc poprzedniej łagodności, pocałowała go i szepnęła mu do ucha: „To będzie jak ofiara w świątyni — symbol wiecznego pojednania".

FONTAINEBLEAU

Tak, bywają chwile, kiedy nachodzą nas myśli o Rembrandcie, pragnienie zobaczenia obrazów Rembrandta. Odczuwamy głód tych mroków, chcielibyśmy widzieć ten blask, wyobrażamy sobie te złotawe ciała. Czyż to samo nie zdarza się nam w stosunku do miejsc? Dziś, w ten jesienny dzień, chciałbym widzieć cały obszar wielkiego lasu, te pożółkłe drzewa, których tak pragnę, które czuję, pod którymi chciałbym się przechadzać, i żeby te rzeczy nasyciły głód mego umysłu. Ale pragnę czegoś więcej: pragnę nie tylko widzieć jakiś las, chcę widzieć Fontainebleau. A rozkosz byłaby tym głębsza, im bardziej niecierpliwe byłoby moje pragnienie, im trudniejsze do zaspokojenia, skoro tylko jedno miejsce na świecie może je zaspokoić, jedno jedyne miejsce żywe, indywidualne, które nie znajduje się nigdzie indziej, utworzone z lat, kiedy powstawały jego ulice, z tego, jak ulice te otwierają się na las, z rysunku wzgórz, z wyglądu równiny, ta rzecz jedyna w sobie, jaką jest jakaś miejscowość, której osobowość symbolizuje jej nazwa, nie należąca istotnie do żadnego innego miejsca. Fontainebleau — imię słodkie i złociste jak winne grono uniesione w dłoni. To miejsce, które tak pragnę widzieć, istnieje: ono właśnie, takie, jak określa je odległość od Paryża, dzieło życia, które z czasem nadało żółtej barwy niektórym jego domom, które obdarzyło je tym i tym jeszcze domem w nowej dzielnicy, dodało mu drzew, a połamało inne, przerzucając je poprzez drogę albo obalając na inne drzewa, dało mu ten zakręt Sekwany, która tworzy tu łuk i płynie między lasami, bez kamiennych brzegów, bez portów, łagodna i naga. Tak, jeśli wsiądę teraz do pociągu, jeśli tam pojadę, zobaczę Fontainebleau, nie zobaczę czegoś piękniejszego czy mniej pięknego, zobaczę to właśnie, rzecz odpowiadającą tej nazwie, która kojarzy się dla mnie z tak pięknymi rzeczami, coś, co naprawdę nazywa się Fontainebleau. I gdy będę chodził po jego ulicach, dotykał ręką jego domów, kiedy będę przechodził między jego drzewami i usiądę na jednej z jego skał, mogłoby mi powiedzieć: „Tak, jesteś w Fontainebleau, to wszystko, to jest Fontainebleau. Gdziekolwiekbyś nie był, w miejscu stokroć piękniejszym czy bardziej oryginalnym, wola wszystkich monarchów świata nie mogłaby uczynić tego, żeby miejscem tym było Fontainebleau, a tymczasem ten wojskowy przechodzący ulicą może powiedzieć, że pułk jego stoi w Fontainebleau, i ta pani, która tu mieszka i zaprasza cię na obiad, może powiedzieć, że zaprasza cię w Fontainebleau, a listy jej mają na znaczku pocztowym coś z tego głębokiego cienia, który panuje w poszyciu lasów, który zawiera się w tej nazwie pełnej chwały i słodyczy — Fontainebleau. Tutejszy

aptekarz może powiedzieć o sobie, że jest aptekarzem z Fontainebleau, tak jak dozorca w domu kobiety, którą kochasz, może powiedzieć, że jest jej dozorcą, a jej fryzjer — jej fryzjerem. Tutaj bruki uliczne są brukami Fontainebleau i możesz sobie powiedzieć: jestem w Fontainebleau. Kiedy jesteś ode mnie daleko i myślisz o mnie, to nie chcesz widzieć rzeczy równie pięknych, piękniejszych lasów, bardziej ciekawego miasta. Chciałbyś widzieć tę rzecz jedyną, jaką jest dane miasto, dana miejscowość, istotę jej, stanowiącą o tym, że jest tym, a nie czym innym, której nie możesz w niczym zmienić, której nie możesz odjąć ani jednego z przeżytych przez nią dni, uczynić starszą czy nowszą, niż jest; ona właśnie, smakowite jądro całej przeżytej egzystencji, na które nie masz żadnego wpływu, którym możesz tylko się rozkoszować. Jak piękna byłaby każda inna rzecz, nie będzie dla ciebie tym, czym ona jest. I na to, żeby w pełni zdać sobie sprawę, że jesteś tu właśnie, że to jest to samo miejsce, że marzenie twego umysłu spotkało się z rzeczywistością, na to nie żądałbyś widzenia czegoś najpiękniejszego, och, nie: wystarczyłby ci po prostu ten występ na ulicę wielkiej jadalni w Hôtel de France et d'Angleterre i stojący przed hotelem szereg powozów, które się wynajmuje na spacer po lesie."

ODNALEZIONE WRAŻENIA

W Begmeil Jan przemierzał całą okolicę to powozem z księżną, księciem i z Henrykiem, to z Henrykiem tylko biedką, to wreszcie bryczką, sam ze stangretem. I co chwila z odległych pól spostrzegał morze pogrążone w tak wielkim spokoju, że nie dbało nawet o to, by zacierać ślady po okrętach, tak że widząc je stojące gdzieniegdzie nieruchomo odnosiło się wrażenie, że zostawiały za sobą długi sznur, uczepiony do jakiegoś łańcucha czy też uwięzły w jakiejś morskiej koleinie, gdyż morze w tych miejscach wydawało się jakby płytsze, jakby zamulone. I trudno o większe splątanie barw — tu jedna unosząca się na tafli wodnej, tam znowu inna, czasem coś jakby oliwa pływająca po wierzchu, tak że woda robiła wrażenie suchej. Wzrok nasz, zatrzymując się na takich widokach, szuka źródła ich piękności, najgłębszej przyczyny ich uroku. Ale umysł nasz na próżno się wysila, na próżno otwierają się nasze oczy; wydaje się, jakby to nie one miały zdolność odczuwania rozkoszy estetycznych. Czyż ma je pamięć? Nie. Następnego roku Jan starał się przypomnieć sobie te spacery, opisać je — nie sprawiało mu to żadnej przyjemności. Nie. Na to trzeba było, żeby pewnego, bardzo odległego zapewne dnia, kiedy chcąc uchwycić czar jakiegoś ogrodu wpatrywał się chciwie w róże, cynie, bukszpany i pelargonie, tego dnia, kiedy pragnął widzieć takie a takie kwiaty, których ostatecznie nie zobaczył i uważał dzień ten za stracony, pani Alerioux kazała zaprząc i prosiła, żeby pojechał do miejscowości leżącej w pobliżu Genewy.

Był zrozpaczony. Cały dzień zmarnowany! Jednak powozik ruszył, koń idzie drobnym kłusem. Jest późne popołudnie, godzina, o której zwykle wybierali się na spacer. Koń idzie równym tempem, powietrze jest dość rześkie, mijane wioski patrzą na nich oczyma mieszkańców stojących na progach domów i kaplica nie widząc patrzy na nich murem zalanym przez słońce. Ale to

wszystko, choć sprawia przyjemność, nie przypomina mu niczego, gdy nagle tam, gdzie kończą się pola, ukazuje się Jezioro Genewskie, ciągnące się daleko w tym spokoju popołudniowej godziny, kiedy smugi na powierzchni wody rozciągają się daleko i plączą się jak długie, białe nici na morzu, powstałe z życia strzeżonego przez morze, piękne jak cienie pod oczami i jak splątane loki. Jakże ciekawy jest ten widok każdej powierzchni wodnej, którą zachodzące słońce czyni tak wrażliwą na najbardziej delikatny rysunek znaczony na niej przez statki zdające się stać nieruchomo i za którymi snuje się jakby coś mniej materialnego od ich drogi, od tej trasy zachowanej przez wodę, tak jak gdyby życie ludzkie samą przyrodę nauczyło geografii, jakby przyroda umiała lekcję tę zapisywać, przyswajając sobie ludzkie wspomnienia i notując je odcieniami barw i światła.

Ujrzawszy tak morze (bo jezioro jest prawie morzem o tej godzinie) u końca drogi szybko przemierzanej przez konia Jan od razu przypomniał sobie wszystko. I oto widzi je, to morze z tamtych czasów, i czuje jego urok, odnajdując je teraz przed sobą. I nagle całe tamtejsze życie, które zdawało mu się niepotrzebne i usunięte z kręgu jego przeżyć, staje się dla niego znów pełne uroku i piękne; czuje, że coś wzbiera w jego sercu na myśl o tych powrotach ze spacerów w Begmeil, kiedy słońce było już nisko i widział morze przed sobą.

Cóż to jest pomiędzy nim a jeziorem, czego nie było pomiędzy nim a morzem, czego nie byłoby między nim a jeziorem, gdyby uprzednio nie widział morza? Czyżby to znaczyło, że dla poety piękno i szczęście znajduje się w tej niewidzialnej substancji, którą możemy nazywać wyobraźnią, w czymś, co nie może stosować się do realnej teraźniejszości, co nie może również stosować się do czegoś realnego w przeszłości zachowanej nam przez pamięć, coś, co unosi się tylko nad tym, co było realne w przeszłości i zostało uchwycone jakby w sieć, wplątane w coś, co istnieje realnie w teraźniejszej chwili? Tak że pomiędzy nią a okiem, które ją widzi (widzi ją dzisiaj, a także w przeszłości), unosi się ta boska wyobraźnia, będąca może całą naszą radością, tą, którą znajdujemy w książkach, a tak rzadko wokół nas. To jezioro leżące przede mną nie jest widokiem, którego piękność musiałbym zgłębiać, by znaleźć jej przyczynę, to obraz życia dawno minionego, którego piękno i cały urok są zbyt żywe w moim sercu, ażebym potrzebował zastanawiać się, na czym polegają. Jest to nagłe odnalezienie ponad obojętnym nam widowiskiem dnia dzisiejszego, w tym wskrzeszonym wspomnieniu przeszłości, uczucia, które wtedy nas ożywiało, tego czaru wyobraźni, który nierozerwalnie wiąże nas z życiem, wrastając w najgłębsze pokłady naszej istoty, tak jakby przeszłość, nie utrwalona rozkoszami życia, nie zrozumiana przez naszą myśl, odtwarzana tak mglisto przez naszą pamięć, została uchwycona i uwieczniona dopiero przez kontemplację. Oto są właśnie piękne godziny życia poety, te, kiedy przypadek stawia na jego drodze wrażenie, w którym zawarta jest przeszłość, i obiecuje jego wyobraźni zapoznanie go z tą przeszłością, której nie znał, którą wzrok jego pominął, a której ani jego inteligencja, ani pragnienie, ani żaden wysiłek, jednym słowem nic nie mogło odtworzyć. Trzeba mu było tego wspomnienia, a ściślej mówiąc nie samego wspomnienia, ale transpozycji wspomnienia w realną rzeczywistość, bezpośrednio przeżytą. Ten zapach, który czuję wchodząc do domu, gdzie, zaiste, nie przyszedłem szukać

żadnego piękna, jest mi przecież dobrze znajomy! To zapach pewnego domu nad morzem, gdzie mieszkaliśmy kiedyś: niemiłej drewnianej willi, gdzie wchodząc czułem ten specyficzny zapach, gdzie było mi tak smutno, gdzie na próżno szukałem jakiegoś piękna we wszystkim, co mnie otaczało. Ale ten nieprzyjemny zapach zabarwiał sobą całe moje tamtejsze życie. Gdy tylko otwierałem furtkę, przechodziłem przez nędzny, nadmorski ogródek i wchodziłem do domu, ten właśnie zapach witał mnie i towarzyszył mi, kiedy szedłem na górę drewnianymi, trzeszczącymi schodami, wtedy, kiedy przebierałem się w moim pokoju, kiedy czytałem przy słabo palącej się lampie, z którą nasza kucharka, czująca się tu obco, a zajmująca się całym gospodarstwem, nie bardzo umiała się obchodzić, potem jeszcze, kiedy jadłem obiad w towarzystwie matki. Całe to życie, wszystkie ówczesne oczekiwania, drobne kłopoty, głód, bezsenność, wszystkie moje plany, próby znalezienia rozkoszy estetycznych i towarzyszące im zawody, pragnienia doznań zmysłowych i ich szybki koniec, zabiegi w celu skaptowania jakiejś osoby, która mi się wtedy podobała, i żałosne ich porażki — wszystko to skąpane było w tym zapachu. Toteż, kiedy teraz zapach ten poczułem, wynurzyło się z głębokości całe jakieś życie, którego wyobraźnia moja nie znała, które doszło do mojej świadomości teraz dopiero i które smakuję, nie wiem nawet czy poprzez ten zapach, czy poprzez tamten dawniejszy, który pamięć mi podsuwa, a raczej, jak skłonny jestem sądzić, odczuwam je we wspólnej im obu esencji, w tym, co je łączy i stapia w jedno wspomnienie, tak jak gdyby tego właśnie było potrzeba, by jakieś nasze wrażenie straciło to, co w nim jest indywidualne, co posiada w teraźniejszości przez nas spostrzeganej, a czego pamięć zachować nie zdoła. Bo są to jakby uszeregowane oddzielne szkice teraźniejszości, które się zachowały, ale które w tej swojej teraźniejszości trwają.

Teraźniejszość może być już umarła — niemniej jest zawsze przypadkowa. Podczas gdy w tej chwili, kiedy dane wrażenie przedstawia nam się w teraźniejszości jako będące wrażeniem z przeszłości, ze zbliżenia ich wytryska jakby coś istniejącego poza dziedziną zmysłów, jedynie w sferze wyobraźni, która teraz może to zgłębiać, bo ma do czynienia z obiektem natury niejako wieczystej. I nagle jakiś realny fakt, wyjęty z mego przeszłego życia, pominięty niegdyś jak obrazy obojętnie oglądane, ale zachowany w pamięci, istnieje — i zamiast odczuwać smutek tego, kto posiada jedynie zbiory i żyje nie żyjąc właściwie wcale, czuję, że żyję naprawdę, a raczej, że przeżywam coś, co trwa we mnie jeszcze ciągle i co mogę jutro przeżywać na nowo. Wtedy pod postacią tych winogron, które, siedząc w ogrodzie i zabierając się do pracy, jadłem odrywając ziarnko po ziarnku ze złotawej kiści, pod postacią tych kompotów o korzennym smaku i o ciemnych, czerwonawych, sinawych lub brązowych barwach, które podawano mi w pokoju hotelowym, gdzie meble pachniały kurzem i gdzie pełen smutku pospiesznie szykowałem się do wyjazdu, wtedy, w zapachu jakiejś hotelowej łazienki, gdzie mydła mokły na umywalni, gdzie unosiła się woń odkorkowanej wody kolońskiej i eliksiru, a słońce i powietrze wpadające przez okno otwarte na ogród wszystko to rozpylały, odczuwam całą osnowę swego dawnego życia — zapach wagonów, pośpiech przed podróżą, dźwięk kulejących dzwonów jakby obijający się we mnie samym — to wszystko jakby w strefie leżącej powyżej pamięci i powyżej teraźniejszości, już nie płaskie jak obrazy, a pełne jak

rzeczywistość, a nieokreślone jak uczucie. Uczucie, odczuwanie tego życia, które może mi być odebrane, ale którego nie żałuję, bo odczuwam je razem z czymś, co wydaje mi się z nim identyczne, a co nie dąży do utrwalenia radości życia, bo czerpie ze źródła znajdującego się poza zasięgiem wszelkiego trwania. Uczucie to może nie będzie zachowane, ale ono o to nie dba, tak jak gdyby wszelkie przetrwanie, nawet najdłuższe, znajdowało się jednak zawsze poniżej strefy nie ograniczonej czasem, w jakim ono się unosi.

I zastanawiamy się, czy istnieje coś piękniejszego od tej wyobraźni, która ani poprzez teraźniejszość, ani poprzez przeszłość nie mogła włączyć się w nasze życie, nie mogła zgłębić i zachować od zapomnienia, od zapoznania przez nasz umysł i przez niedołężną pamięć tej wielobarwnej i pełnej indywidualności esencji życia, czającej się na statku, w wagonie, w pokoju hotelowym, w zapachu róży, w smaku kompotu, w łazience czy na drodze, skąd widać morze z eleganckiego powozu, a wytryskającej dopiero ze zderzenia teraźniejszości z czymś identycznym z przeszłości, kiedy przez to zderzenie zostaje nagle wyrzucona poza obręb istnienia czasu. Gdyż radość, którą wtedy w nas budzi, jest dowodem jej wyższości. Toteż zaufałem jej dostatecznie, żeby nie pisać o niczym z tego, co widziałem, co myślałem, co rozważałem, co wspominałem, a pisać jedynie wtedy, gdy coś z przeszłości wskrzeszone zostaje nagle w jakimś zapachu, w jakimś widoku, który rozpryskuje się pod jej naporem, i gdy ponad tym wszystkim trzepoce się wyobraźnia budząca moje natchnienie. Radość ta, która wydawała mi się dostatecznym dowodem wyższości tego stanu, radość ta oznacza może wyższość stanu naszego umysłu, gdy wpatruje się w coś, co posiada cechy wieczności, tak jakby wyobraźnia nasza mogła poznawać i zgłębiać dopiero tak wzniosłe sprawy. I ta głęboka rozkosz, uzasadniając sąd nasz o wyobraźni, której przyznajemy pierwsze miejsce, skoro teraz rozumiemy, że jest ona niejako organem służącym w nas sprawom wiecznym, podnosi nas też w naszych własnych oczach, dowodząc nam, jak szczęśliwi jesteśmy, gdy tylko zdołamy uwolnić się od teraźniejszości, tak jakby prawdziwa nasza natura znajdowała się poza czasem, stworzona była do smakowania rzeczy wiecznych, zawsze niezadowolona z obecnej chwili, zasmucona przeszłością.

Toteż żyjmy, poznajmy każdą godzinę, bądźmy smutni w pokojach, nie martwmy się zbytnio tym, że jeździliśmy eleganckimi powozami i przebywaliśmy w salonach. Nie wiemy, którego dnia, kiedy szukać będziemy piękna górskiego widoku czy też piękna nieba, znajdziemy je nagle jako szmer gumowego koła na drodze czy też w zapachu jakiegoś materiału, w tych rzeczach, które unosiły się nad naszym życiem i gdzie przypadek sprowadza je znowu, ale tym razem lepiej uzbrojone, zdolne przekazać radość, jaką nam przynoszą, kiedy niszcząc swój dawny wizerunek realnością, którą mają dla nas w chwili obecnej, wyrywają nas z niewoli czasu i zalewają nas świadomością niezniszczalnego istnienia.

Przełożyła
Anna Iwaszkiewiczowa

Miron Białoszewski

BALLADA OD RYMU

Dwaj panowie stateczności
umknęli w cudzej samochodowości.
Zapuścili motor, brody. Ciach!
i jak po chiromancji drogą życia
wjechali in medias res.
Zaznaczy ich za to kres
wiśniowy.

Medias — miasto zero trzy
rynek zdobny w pie-ękno,
w głębi idzenie muzułmanów
do synekdochy
raz na miesiąc — — — — — —

grzdyle
chamciucie
struple
— to ci byli w tle
— to ci rzucali na nich spojrzenia
i nieludzkie strucle.

Wybiegli podeszli w wieku.
Odległość.
O Mekku! mekku!
Piętrzą się trudności!
We dwóch rynek pękł — ! —
O dwaj panowie nudności — — —

! Tatarzy! Bitwa! Kotlecenie!
Od synekdochy huk żyrandoli!!!
Dopiero tłum zza węgła wyłoni
bohaterkę sanskryckiego rodowodu:
ta cichaczem
na majchrze

podpełza
a opatrzona tradycją yogów
a na czarakach
lajkonikom brzuchy rżnąć!
w gazecie być sławną nazajutrz;
tam tytuł paneuropą
„tu padło sto tysięcy
kup loos"

Mańka Szpryncer
— bo ona to była —
owoców nie myła
ona tępiła.
Gdy świt
blady jak kij
który ona chwyta
i po ścianach klip!
do wieczora
późnego jak abstrakcja.

Lecz oto we drzwiach dwaj witacze.
Proszą o nocleg i o jeść.
Jedzą muchami nadziewacze.
Ona im ściele z patosem
i mówi nawet nie tak pod nosem:
„pójdą w kimono w białą ściel
„reinkarnacja savitri!
„zarżnę ich nożem jak woda po psie
„radża yoga savitri!
„dwa słoje z sokiem
wi — sien
wi — sznu
wi
—
sien — —

I masz ci los:
Mańka Szpryncer
spełniła swoją kołysanicę.
Mucha nie kuca nic.
I jeszcze żyła Sanskrytka sto lat!!!
A po nich
przelew krwi
zbladł gorzej pestki
i wypran.

POINTA PSA

zajechałem
linią przez omyłkę
na Miłosnę

pusto było jak na księżycu w niedzielę
bo był pies
bo kto wymyśli innego psa
dla wszelkiej omyłki losu mam dwa psy
dla pewności

RETORY

salceson jak arbuz na galarach rzeką Wołgą
tracił po drodze zapach żeby był tańszy
jeść po kryjomu
po co mają wiedzieć
albo odwrotnie

nakaz meteorologiczny
nie zawsze sprawdza się nakaz
jak jest powiestka
to jest powódka
świadek w tym siedzi

oczko się gubi ale zawsze
do oczka można wrócić bo się zawsze znajdzie
łatwo pruć a trudno się siepie
z wieloryba
tran i fiszbiny
reszta się nie nadaje

odpocząć to z tamtego końca
raz zahaczone
raz zaflażone

jak się mówi sjentyzm to się obrus podciąga dla niepoznaki
jak się mówi atrakcjonizm to się gładzi okruchy
przełożyć egzystencjalizm na atrakcjonizm
co egzystencja
chodzi żeby czas zapełnić

atrakcje
antymaterie
spacerować
tresować myszki cybernetyczne albo drażnić
sylikony
żeby odlipało i w ogóle
spóźniać nie spaźniać
zachowywać pień jak się da
luz w propozycjach

Miron Białoszewski

Władysław Zambrzycki

KWATERA BOŻYCH POMYLEŃCOW

(WYJĄTKI Z POWIEŚCI)

W opowiadaniu występuje czwórka przyjaciół, których przezwiska podajemy w kolejności alfabetycznej:

Afrykander, urodzony w roku 1891, lekarz, studiował w Paryżu, spędził kilka lat w Afryce środkowej, stąd przezwisko.

Quadratus, urodzony w roku 1889, dziennikarz, mieszkał dłuższy czas w Belgii. Zbierał wypracowania matematyczne o kwadraturze koła, stąd przezwisko.

Tatar, urodzony w roku 1888, potomek Tatarów polskich, mahometanin. Skończył politechnikę w Liège.

Pan Wincenty, urodzony w roku 1883, prawdziwe imię i nazwisko Feliks Vicenti, potomek protestantów szwajcarskich. Osiemnaście lat studiował we Francji i wbrew własnym chęciom zdobył tytuł doktora *ès lettres*. W mieszkaniu swym przy ulicy Żurawiej prowadzi wypożyczalnię książek, ma prócz tego ciekawy zbiór starodruków. Przyjaciele nazywają go z szacunkiem panem Wincentym.

Ci stateczni panowie spędzają sierpień i wrzesień 1944 roku w pokoju przy wypożyczalni książek. Dla zabicia czasu gawędzą, toczą spory i, broniąc się przed otępieniem, często żartują (ludzie siwogłowi też plotą głupstwa, zwłaszcza kiedy są pewni, że ich młodzi nie słyszą).

Opowieść jest nierówna, rwie się, zawraca lub nie zawraca, pozostawia pytania bez odpowiedzi. Mamy nadzieję, że czytelnik oswoi się ze sposobem mówienia starszych panów, których język jest wprawdzie poprawny i gładki, ale treść gawęd bywa cudacka, chwilami płocha, to znów nader poważna, a wszystko jest pomieszane bez ładu i składu. Trudno, z tym się trzeba pogodzić.

*

Mieszkanie pana Wincentego było po nieparzystej stronie Żurawiej, w podwórzu na parterze, wejście naprzeciw bramy. Aby kto nie zbłądził, drogę do sieni wskazywała namalowana wprost na ścianie ręka z mankietem, z okrągłą spinką i z kawałkiem rękawa.

Wchodziło się do małego przedpokoju i dalej do wypożyczalni przegrodzonej barierą. Z jednej strony zjawiali się goście, z drugiej królowała Lucynka.

Dla gości były dwa krzesła i stolik, na nim katalogi. Dla Lucynki były półki z książkami, pulpit, wysoki stołek na trzech nogach, drabinka.

I tak te wszystkie sprzęty, książki, panna Lucyna i goście nawzajem się wspierali, uzupełniali, żyli w zgodzie i było im dobrze w tej wypożyczalni mimo wojny, łapanek, zaciemnienia i biedy.

Pan Wincenty, który rachunkowości nie prowadził żadnej, bo nie umiał, dowiadywał się od Lucynki z największym zdumieniem, że abonentów stale przybywa, że ludzie czytują chętniej niż przed wojną. Dowiadywał się też od czasu do czasu, że przyszli jacyś volksdeutsche, że wertują książki, katalogi, że zaglądają do szuflad. Przekręcał wówczas cichutko klucz w zamku, by się od nich odciąć, i siedział jak trusia. Wiedział, że Lucynka da sobie radę, że jest sprytna, że jego interwencja mogłaby tylko zaszkodzić.

Drugi i ostatni pokój, w którym pan Wincenty mieszkał, był wielki i ciemny. Znajomi żartowali, że jest to zbór kalwiński, gdyż na najwyższej półce stał popiersie Kalwina. Przechowywane w tym pokoju książki nie miały nic wspólnego z tamtymi, wypożyczalnia obsługiwała abonentów, a osobisty księgozbiór służył panu Wincentemu i upoważnionym przez niego osobom.

Na półkach panował nieład. Wprawdzie grube tomiska słowników i encyklopedii stały oddzielnie, ale reszta była przemieszana bez żadnego sensu. Pan Wincenty dość dobrze w tym się orientował i zwykle trafiał do poszukiwanej książki, zdarzało się jednak, że robił niespodziewane odkrycia, które sprawiały mu radość.

A oto spis rzeczy znajdujących się na biurku: szkło powiększające, szklanka z napisem *„Souvenir de La Bourboule"* i w niej ołówki, porcelanowy komplet do pisania z sitkiem na piasek, scyzoryk z dwoma złamanymi ostrzami i całym korkociągiem, pudełko po pastylkach Vichy-Etat, wypchana jaszczurka, kiwający głową mandaryn, pół laseczki laku, hygrometr z zakonnikiem, który się chowa w budce przed słotą, dwa brązowe medale, znaleziony w Owernii minerał z zielonymi kryształkami berylu, skamieniały amonit, popielniczka z godłem Genewy, bursztyn z zastygłym komarem, lornetka teatralna, śmigusówka do perfum, alpejska szarotka za szkłem, płaski flakonik z wytłoczonymi słowami *„Eau de melisse"* (pan Wincenty przechowywał w nim spinacze do papieru), muszla z głośnym szmerem, termometr do mierzenia gorączki, kastaniety, skórzany kubek z kostkami do wyrzucania, gwizdek stróża nocnego (z herbem Paryża), oprawiony w srebro szpon krogluca, magnes w kształcie podkowy, zasuszony owoc granatu, szkielet konika morskiego, kalejdoskop i dzwonek kozy z Poitou.

Były to drogie dla pana Wincentego pamiątki i niech Bóg broni je ruszyć albo przesunąć na inne miejsce. Wiedziała o tym pani Sokołowska i przy sprzątaniu musiała bacznie uważać.

Na biurku bywał też telefon, a koło biurka stała na podłodze maszyna do pisania światowej marki Hammond.

Książek, tych osobistych, pan Wincenty nie pozwalał odkurzać i walczył o to z panią Sokołowską. Wychodził z założenia, że kurz jest ozdobą starodruku i działa konserwująco. Szkodników książkowych nie lękał się, gdyż pewnego razu znalazł dwa urocze kleszczotki koloru świecy woskowej. Pomyślał, że to pewnie mąż i żona, że będą mieli potomstwo. Odtąd był spokojny.

Ale dla pani Sokołowskiej dobroczynny kleszczotek, tępiciel szkodników

był takim samym robactwem, jak każdy inny owad książkowy. Wbrew zakazom, podczas nieobecności pana Wincentego szalała ze ścierką od kurzu grasując po wszystkich półkach.

Pokój miał jedno okno weneckie ścinające na tępo róg podwórza. Ponieważ nad oknem był balkon, w pokoju panował wieczny mrok i pan Wincenty nawet za dnia musiał zapalać żarówki. Mieszkanie składało się nadto z korytarza, z dużej kuchni, z wnęki, gdzie sypiała pani Sokołowska, z ciemnej łazienki i z różnych zakamarków, o których pan Wincenty nawet nie wiedział.

*

Odsunąwszy z obrzydzeniem pusty talerz po kaszy jęczmiennej, Quadratus rzekł do pana Wincentego:

— Myślę, że pan jest zadowolony. Gadamy oto co wieczór o przypadkach dziwnych, często niezrozumiałych, z trudem pod zmysły podpadających, o ludziach anielskiej dobroci, jak tamten policjant z Tuluzy, i o wcielonych diabłach, jak gubernator Brébart. Najwyższy czas, panie Wincenty, aby pan z kolei coś nam opowiedział, choćby o swoich studiach uniwersyteckich, które trwały, jeżeli się nie mylę, około piętnastu lat.

— Osiemnaście.

— No właśnie, panie Wincenty, dlaczego aż osiemnaście?

— To proste, Quadratusie. Mój dziadek, obywatel kantonu genewskiego, z zawodu cukiernik, przywędrował w poszukiwaniu pracy do Polski i osiadł w Płocku. Założył tam znaną cukiernię. Wzbogacił się na niej i poskupywał akcje powstających w tym czasie cukrowni.

Wyobraźcie sobie, że kiedy dziadek umarł, w testamencie znaleziono punkt jedenasty, który głosił, że ja, Feliks Vicenti, uczeń gimnazjum w Płocku, mam otrzymywać sto rubli miesięcznie aż do ukończenia wyższej uczelni z tytułem doktora. Sto rubli, proszę was, to było dwieście sześćdziesiąt sześć franków. Na studencką kieszeń suma duża.

Quadratus: — Dostawałem połowę tego i żyłem jak jaśnie pan. Za umeblowany pokój z pościelą, obsługą i światłem płaciłem w Ixelles szesnaście franków.

Tatar: — Ja też dostawałem sto trzydzieści trzy franki miesięcznie.

Afrykander: — Ja różnie, czasem mniej, czasem więcej. Za pokój w hoteliku na Mazarynie płaciłem dwadzieścia jeden franków.

Wincenty: — Zrozumiecie więc łatwo, że wcale mi nie zależało na szybkim zrobieniu doktoratu, miałem czas. I tak się rozpoczęły moje bardzo przyjemne studia w Paryżu. Na wykłady, jeżeli były ciekawe, chodziłem do Sorbony, na odczyty do Collège de France. Wszelakie repetycje i egzaminy zdawałem bez pośpiechu, kiedy mi przyszła do głowy fantazja. Po dziewięciu latach zrobiłem licencjat z filozofii. Moim profesorem, który zżył się ze mną, polubił mnie i pilnował moich postępów, był znakomity Emil Boutroux.

No i, proszę panów, stanąłem nagle przed pytaniem, co robić dalej i jak się ustrzec doktoratu, żeby nie stracić renty. Do Sorbony bałem się zajrzeć, bo mógłbym wpaść na Boutroux, a z nim nie było żartów. Chodziłem więc czasem do Collège de France, gdzie wygłaszał odczyty bardzo sympatyczny prelegent, Henri Bergson. Tu muszę wtrącić ciekawostkę, że wśród paryskich

naukowców Bergson był pierwszym profesorem, który sobie kupił samochód i sam go prowadził. Panowie, co za sensacja! Maszyna pierwszorzędnej marki de Dion-Bouton. Słychać ją było już przy Panteonie, puf, puf, puf... Bergson, ubrany latem w żakiet, sztywny kołnierzyk i słomkowy kapelusz, zimą w melonik lub w cylinder, siedział jak stangret na wysokim koźle i kręcił pionową kierownicą. Zajeżdżał na dziedziniec i witał licznych wielbicieli. Złaził z kozła, zdejmował szoferskie okulary i opowiadał, jak mu się jechało. Skarżył się, pamiętam, że trudno manewrować po placu Opery, gdyż płochliwe konie dorożkarskie zbyt często stają dęba. Tak, to był nowoczesny pedagog.

Raz się zdarzyło, proszę panów, że poszedłem sobie spacerkiem do Neuilly, żeby pohulać samopas. Wypadło tam jakieś święto lokalne z karuzelami i mnóstwem wszelakich uciech. Ogromnie lubię zaryć się w tłum, zniknąć, stać się zerem, którego nikt nie dostrzega.

Zwiedziłem kilka bud rozrywkowych i wziąłem udział w konkursie strzelania do celu, a że miałem sporo dobrych trafień, dano mi na pamiątkę jakiś figiel gliniany, który zabawnie gdakał. Nauczyłem się dmuchać, nauczyłem się w pięć minut kurzego gdakania i udawałem zdenerwowaną kurę, która przed chwilą zniosła jajko.

Ach, panowie, w radosnym uniesieniu wsiadłem na karuzelę, na drewnianego konia, i gdacząc beztrosko, zacząłem się obracać dokoła osi. Wtedy to, drodzy moi, zdarzyło się coś strasznego.

Kiedy karuzela zrobiła halt, a ja, gdaknąwszy triumfalnie, rozejrzałem się wokoło, spostrzegłem Emila Boutroux. Siedział z Bergsonem w jego samochodzie. Obaj mieli oczy wlepione we mnie i byli bardzo smutni. Boutroux pogroził mi palcem.

Nie będę ukrywał, że w tejże chwili odechciało mi się dalszej swawoli. Zlazłem z konia, oddałem zabawkę jakiemuś chłopakowi i w złym nastroju wróciłem do Quartier Latin. Nazajutrz rano w hotelu zjawił się woźny z Sorbony i wręczył mi kartkę. Przeczytałem na niej: *„Aujourd'hui 12 h. Boutroux"*. To wszystko. On się często posługiwał stylem telegraficznym.

Nie mogłem nie iść, proszę panów, musiałem. A była to dla mnie ciężka chwila, bo od przebiegu rozmowy zależał mój los.

Boutroux przyjął mnie grzecznie, ani słowem nie wspomniał o gdakaniu na karuzeli, podał mi kilka własnoręcznie zapisanych kartek i oświadczył, że jest to zarys pracy doktorskiej, którą mi proponuje. Jeżeli się zgodzę na nią, co daj Boże, to prosi, bym go o tym zawiadomił w ciągu tygodnia.

Z ciężkim sercem wracałem do hotelu. Temat był dobry, mógł być nawet porywający, gdyż właśnie w tym czasie Poincaré wydał książkę, która w Sorbonie wywołała wstrząs, prawie popłoch. Niektórzy myśleli, że wali się cała współczesna wiedza. Boutroux znalazł w rozumowaniu Poincarégo kilka rzekomo słabych punktów i ofiarował mi je wspaniałomyślnie jako temat do rozprawy doktorskiej. Zrozumiałem, że trzeba uciekać.

Ach, panowie, nie łatwo wyrzec się Paryża po dziewięciu niczym nie zamąconych latach. Przecież w dzielnicy znał mnie każdy pies, a ja wiedziałem, jak mu na imię. U bukinistów miałem sławę szperacza, który nie eskamotuje książek, tylko uczciwie za nie płaci. Hotelarz uważał mnie za swojego człowieka, za wicedyrektora hotelu. Kwiaciarka z rogu sama przynosiła mi kwiaty i umieszczała w dzbanku z wodą.

Dokąd jechać, gdzie się ukryć przed grążącym mi doktoratem? Poszedłem do ministerium Edukacji Publicznej i tam się dowiedziałem, że we Francji jest piętnaście miast uniwersyteckich, przy czym największe uniwersytety są w Paryżu, w Lille i w Bordeaux, a najmniejsze pod względem ilości uczniów w Besançon i w Clermont-Ferrand. Wybrałem Clermont, stolicę Owernii, ponieważ to miasto wydawało mi się bardziej tajemnicze od pozostałych.

Spakowałem książki, spakowałem rzeczy, dałem znać na Gare de Lyon, żeby przysłali furgon. O jedenastej wieczór byłem na stacji. Ponieważ pociąg odchodził o pół do pierwszej, napisałem w bufecie bardzo serdeczny list do Boutroux. Zawiadamiałem go, że nie mogę podjąć się pracy doktorskiej, gdyż stosunki rodzinne zmuszają mnie do nagłego opuszczenia Paryża. Jak widzicie, nie potrzebowałem nawet kłamać.

O siódmej z minutami rano wysiadłem z pociągu w Clermont-Ferrand. Miasto liczyło w tamtych czasach niecałe pięćdziesiąt tysięcy mieszkańców, ale zastałem w nim wszystkie instytucje, do których zdążyłem się przyzwyczaić w Paryżu. Różnica polegała na tym, że były miniaturowe. Zastałem uniwersytet, dwie biblioteki, muzeum departamentalne z mnóstwem zabytków galijskich i rzymskich, zastałem nawet akademię z zielonymi frakami.

Miasto leży opodal wygasłego wulkanu Puy-de-Dôme, który jest wyższy od Wezuwiusza. Mały spacerek lipową aleją prowadzi do uroczej miejscowości kąpielowej Royat, nieco dalej jest drugie uzdrowisko, La Bourboule. A w ogóle, proszę panów, gdzie się obrócić, tam bije źródło mineralne. Nawet w samym Clermont na przedmieściu Saint-Allyre tryska gorąca woda, można się kąpać i baby piorą bieliznę.

Kończę na tym opis miasta Clermont, bo znacie je doskonale z Anatola France'a, z jego trylogii *W cieniu wiązów*, *Manekin trzcinowy* i *Pierścień z ametystem*. Tom czwarty o przygodach pana Bergeret w Paryżu jest już późniejszym dodatkiem i tylko psuje całość. France bardzo trafnie opisał stosunki w Clermont, powtórzył też miejscowe plotki, a dla uniknięcia skandalu pozmieniał nazwiska sportretowanych osób, pozmieniał też nazwy ulic i gmachów miejskich. Mimo to rozgoryczenie było ogromne i jak się rychło przekonałem, obywatele wciąż mieli do niego wielki żal, choć od ukazania się powieści upłynęło wówczas dobre lat dziesięć.

Quadratus: To bardzo ciekawe, bardzo ciekawe. I dziękuję panu, panie Wincenty, że się nareszcie dowiedziałem. Ach, Boże, ile ja miałem zmartwienia przy czytaniu! Bo czułem, że miasto jest autentyczne, ale nie mogłem zgadnąć, które to miasto.

Afrykander: — Czy zna pan kościół świętego Eksuperego?

Wincenty: — France tak go przezwał. Jest to stary kościół Notre Dame du Port.

Tatar: — A wojak galijski, ten z wąsami?

Wincenty: — Wojak stoi na skrzyżowaniu ulic, zwie się Vercingetorix. I tu dla niepoznaki France przekręcił mu imię. Przez jakiś tydzień, proszę panów, miałem prawdziwą uciechę chodząc po mieście i robiąc porównania France'owskiego tekstu z rzeczywistością. Chwilami stary Anatol wyglądał w mej wyobraźni jak figlarz przyłapany na gorącym uczynku. Bo też trzeba przyznać, że sobie użył na mieszkańcach Clermont.

Tatar: — A pani de Gromance?

Wincenty: — Za moich czasów była już cnotliwą i bardzo pobożną damą. Tak, proszę panów, kiedy poszedłem do uniwersytetu i wyraziłem chęć zapisania się w poczet słuchaczów, wywołałem ogólne poruszenie. Fakt, że wychowanek Sorbony, posiadacz licencjatu, pragnie uzupełniać swe studia na fakultecie w Clermont, fakt ten był czymś niespotykanym w dziejach klermońskiej uczelni. Toteż sam rektor koło mnie skakał. Wybrałem kilka przyjemnych i pożytecznych przedmiotów, między innymi archeologię, historię starożytną i literaturę prowansalską. Katedry te były zresztą obsadzone przez zupełnie dorzecznych wykładowców. Znalazłem wygodną kawalerkę, kupiłem półkę na książki i zacząłem się przechadzać w cieniu wiązów.

— A to heca! — zawołał Tatar. — Czy to były te same wiązy, pod którymi chadzał pan Bergeret?

— Te same. Ponieważ w Clermont wszędzie jest blisko, ponieważ życie bieżące pochłania mniej czasu niż w Paryżu, dni wydawały mi się długie, bardzo długie. Chodziłem więc pilnie na wykłady ku satysfakcji własnej, no i przez delikatność, żeby nie zasmucać profesorów. Zważcie, moi drodzy, że cały uniwersytet liczył stu czterdziestu słuchaczów, na wykład przychodziło ich więc kilku, w najlepszym razie kilkunastu, i już był komplet. Jeżeli się ktoś nie zjawił, profesor odczuwał jego nieobecność jako brak uznania, jako niezasłużoną krzywdę.

Wskutek takiego układu stosunków nauczanie było indywidualne. Profesor znał swych uczniów i troszczył się o każdego z osobna. Przypominało mi to jazdę małym transatlantykiem, na którym załoga dba o garstkę pasażerów. Splendoru brak, ale jest dużo życzliwej troski.

W moim wypadku, ponieważ miałem za sobą studia, nawet niezłe studia, profesorowie traktowali mnie raczej jako kolegę i w delikatny sposób dawali mi to odczuć. Dość szybko zaprzyjaźniłem się z nimi, poznałem kustosza muzeum, archiwistę, bibliotekarza, redaktora *Kwartalnika Historycznego Owernii* i zacząłem bywać w Café de la Paix, gdzie zbierały się najtęższe głowy departamentu.

Żyło mi się dobrze, bez kłopotów, pieniędzy miałem dużo i nie było na co wydawać. Zanosiłem je więc do miejskiej kasy oszczędności. Szczęśliwy był to pomysł, bo w drugim roku mego pobytu w Clermont-Ferrand wybuchła wojna i wszelkie stosunki z krajem zostały zerwane, skończył się też dopływ gotówki.

Z personelu uniwersyteckiego powołano do wojska kilku oficerów rezerwy, a po bitwie nad Marną machina poborowa porwała nam gromadkę starszych uczniów.

W tym czasie wyszedł drukiem mój dość długi artykuł o Gergowii, domniemanej stolicy Alwernów. Zamieścił go wspomniany kwartalnik z ostrożnym komentarzem, że redakcja uważa temat za godny dyskusji. W październiku szesnastego roku spytał mnie rektor, czy bym się nie podjął poprowadzenia repetycji z prehistorii i archeologii. Asystenta, który tym się zajmował, powołano do wojska. Wynagrodzenie miesięczne wraz z dodatkami miało wynieść około dwustu franków. Zgodziłem się natychmiast, gdyż moje oszczędności były już wyczerpane i właśnie szukałem zarobku. W ten sposób, proszę panów, przetrwałem w Clermont całą wojnę.

Po zwycięstwie zapanował w uczelniach francuskich nastrój gorączkowej

pracy. Zaległości były ogromne i chciano je odrobić. Zaczęły się mnożyć wydawnictwa naukowe i nawet nasz anemiczny kwartalnik nabrał rumieńców. Wtedy to zdarzyło się coś, co było dla mnie zaszczytem i jednocześnie katastrofą.

Znany prehistoryk, członek Akademii Francuskiej, profesor Henryk d'Arbois, ogłosił w *Revue d'Archéologie Celtique* artykuł o legendarnej stolicy Vercingetorixa. Powołał się przy tym na moje nazwisko i nazwał mnie „naszym szanownym erudytą z Clermont-Ferrand". Panowie, nawet sobie nie potraficie wyobrazić, co się potem działo. Rektor zwołał ciało profesorskie i w podniosłych słowach oznajmił, że dłużej tak nie może być, że dla honoru uniwersytetu muszę zostać doktorem. Senat szkolny zaliczy mi mój artykuł o Gergowii jako pracę doktorską, a uroczysta promocja odbędzie się w najbliższą sobotę.

Rozpacz! Po raz drugi postanowiłem szukać ocalenia w ucieczce. Spakowałem książki, których przez te lata sporo narosło, popłaciłem rachunki, kupiłem nową walizę. W prostocie ducha zapomniałem, że w takim małym mieście sekretu nie da się utrzymać. A senat czuwał, proszę panów, senat miał długie ręce.

Pomagałem właśnie tragarzowi ustawiać na taczkach skrzynię z książkami, gdy spadła mi na łeb kucharka jego magnificencji. Krzyczała, że rektor czeka na mnie, że się ubrał w zielony frak, że to ona wraz rektorową frak ten czyściły benzyną, że go prasowały.

No i co, miałem nie iść? Poszedłem, proszę panów, słuchałem, dziękowałem, wróciłem do domu z tekturową rurą, w której był mój dyplom doktorski. Po dziś dzień krew mi uderza do głowy, kiedy sobie przypomnę, że to kuchta zrobiła mnie doktorem.

*

Im gorsze stawały się posiłki, tym częściej zaczynali rozprawiać o dobrej francuskiej kuchni, o winach, o serach, nawet o francuskich wodach mineralnych.

— Prawdziwej *bouillabaisse* nie jada się w Marsylii u restauratora — mówił Tatar — tylko w ogródku przy starej karczmie podmiejskiej. Stół powinien stać w cieniu, pod krzakiem jaśminowym, a gospodarzem powinien być Marius. Inaczej uczta się nie uda. Dlaczego tak jest, tego nie wiem.

— Nawet się nad tym nie zastanawiaj, drogi Tatarze — wtrącił pan Wincenty.

— No właśnie, ale dlaczego tak jest?

— Są to tajemnice, których nikt nie dociekł. Dlaczego, na przykład, pasztet tuluzański podają na glinianych miseczkach prawie zupełnie płaskich i bez polewy? Nie ukrywam, że czułbym się niemile dotknięty, gdyby mi go podano na zwykłym porcelanowym talerzyku. Wracając do *bouillabaisse*, to może mi powiesz, z czego i jak się robi tę słynną potrawę. Nie byłem w Marsylii, nie jadłem, a nasłuchałem się o niej mnóstwa bajek.

— Ta, którą mi podano — odrzekł Tatar — składała się z trzech czy czterech gatunków ryb rozgotowanych w białym winie, z jednego ząbka czosnku, z pietruszki, pieprzu i garści narwanych w ogrodzie liści wawrzynowych. Tyle spamiętałem, a opowiadał mi sam Marius. Wyrażał się przy tym z pogardą

o przepisach zamieszczanych w książkach kucharskich. Dobra *bouillabaisse*, mówił, musi być improwizowana. Bierze się takie ryby, jakie przed chwilą przyniósł rybak.

— Powiedz mi, czy to prawda, że kociołek nie może stać na blasze kuchennej, że powinien zwisać nad żywym ogniem?

— Tak, to prawda, wieszają go na żelaznym trójnogu. Aha, jeszcze ważny szczegół, ogień trzeba podsycać gałązkami dzikiej klokoczyny.

— A jak to tam jedzą?

— Z białym chlebem, panie Wincenty, z białym chlebem. Gospodyni, postawiwszy wazę na stole, dorzuca łyżkę kaparów, potem drugą łyżkę siekanych korniszonów. Ciekawe, że podczas spożywania *bouillabaisse* przyjęte jest kłamać, chwalić się i opowiadać niestworzone historie. Marius, na przykład, usiłował we mnie wmówić, że w jego starej karczmie urodził się Petroniusz.

— Wstrętny blagier!

— Oni tam wszyscy są tacy. No cóż, Marsylia. Ale wie pan, panie Wincenty, ich blaga jest bezinteresowna, sztuka dla sztuki i nic więcej. Spędziłem jesień w Saint-Chamas, w delcie Rodanu. Co za kraj! Mój gospodarz chodził z glinianym garnkiem po gaju i wyskubywał z drzew oliwki, takie bardzo dojrzałe, co już zaczynają pękać. Potem stawiał garnek w piwnicy, a po tygodniu to, co wyciekło z oliwek, przelewał do karafki. Wie pan, ta oliwa była zielonkawa i miała zapach zmiażdżonych na kamieniu młodych orzechów włoskich. Mówiło się z szacunkiem, że jest dziewicza, bo nikt jej nie ściskał. Jadałem ją z gotowanym łososiem na zimno, z langustą, z karczochami.

— Dobre było?

— Och, panie Wincenty!

Tatar zamilkł, a Quadratus przełknąwszy ślinę zawołał:

— Jakże piękny jest świat! Kiedy byłem w Rouen, wychodziłem co rano z hotelu zupełnie na czczo i biegłem na targ rybny. Tam u grubej przekupki zjadałem tackę ostryg, a wino, które mi podawała, piłem wprost z butelki, bo jej szklanka zalatywała solonym sztokfiszem. Panowie, to było życie! Dodam, że ta przekupka prowadziła zapiski i rachunki na woskowanej tabliczce. Inaczej nie mogła, palce miała ubabrane rybami i gdyby wzięła do ręki papier, na pewno by się skleił. Jej notatnik składał się z dwu tabliczek połączonych rzemykiem. Był to typowy dyptych. Pisała na ściankach wewnętrznych, a do kreślenia znaków służył jej metalowy rysik, z jednego końca ostry, z drugiego spłaszczony. Tym płaskim końcem wygładzała wosk na deseczce i znów mogła pisać. Przekonałem się później, że prawie wszystkie przekupki na targu rybnym w Rouen posługują się tego rodzaju tabliczkami.

— To, coś nam opowiedział, Quadratusie — rzekł pan Wincenty — jest godne bacznej uwagi. Przypomnij mi o tym po wojnie.

— Dobrze, proszę pana, będę pamiętał.

*

Po wczorajszym bombardowaniu śródmieścia przez ciężki moździerz kolejowy pan Wincenty źle się trzymał na nogach i już dwa razy zażywał cardiasol. Według pani Sokołowskiej pociski padły na Hożą, na Skorupki, na Kruczą,

a dziś mogą spaść na Żurawią. Podobno armata stoi na bocznicy we Włochach i ma własną lokomotywę.

Pan Wincenty podszedł do półki, wybrał książkę, odnalazł w niej rozdział *O krnąbrnych miast dobywaniu* i czytał:

Moździerz iest działo krotkie, z teyże materii co y armata ulane, do rzucania bomb. karkassow, granat, kamieni, garkow, łańcuchow y kul ognistych zdatne; służy do łamania dachow, przebiiania sklepienia, rozwalania ścian, zapalania domow, psowania baterii, kruszenia lawetow, rozbiiania okopow etc. O przydatności moździerza rychło się dowiesz z przeraźliwego wrzasku y lamentu, iaki po tamtey stronie usłyszysz. Bacz pilnie, by do mieszkańcow krnąbrnego miasta strzelano we dnie y w nocy często zmieniaiąc cel; od czego trwoga ich ogarnie, zwątpienie y rozpacz.

*

— Tak, proszę pana — mówił Tatar — zaczęło się od drewnianej kliszy z Kopernikiem. Wie pan, ten taki znany Kopernik, co to trzyma w palcach konwalijkę.

— Wiem, oryginał jest w Strasburgu na witrażu, choć mogą być i starsze podobizny z konwalią. Warto by zbadać symbolikę tych kwiatków. Gdzieś znalazł kliszę?

— U starego Żyda na Bagnie, który sprzedawał najdziwaczniejsze i całkiem nieoczekiwane przedmioty. Kupiłem u niego, pamięta pan, stuletni barometr, lepszy od nowoczesnych. U niego też znalazłem pieniążek syrakuzański, o który się później ludzie tak dobijali. Ach, panie, kramik mojego Żyda na Bagnie był pełen niespodzianek i tylko tam można było znaleźć drewnianą kliszę z Kopernikiem.

Do rozmowy wtrącił się Quadratus i dodał, że według jego mniemania klisza była pozostałością po starych kalendarzach Ungra, na co wskazywał jej format.

— No i co dalej? — pan Wincenty zwrócił się z pytaniem do Tatara.

— Dalej? Doprawdy nie wiem, jak opowiadać, bo oto stoi przede mną Quadratus i surowym świdruje mnie wzrokiem.

— Nic się nie bój, mów śmiało. W razie czego możemy się sprzymierzyć. Obaj jesteśmy innowiercy.

— No więc, proszę pana, kiedy już wykąpałem kliszę w benzynie, kiedy ją delikatnie wyszczotkowałem i kiedy wyschła, zrobiłem próbną odbitkę.

— Dobrałeś papier?

— Tak, bezdrzewny, czerpany. Odbitka przypominała nieco obrazki dewocyjne z osiemnastego stulecia. Powiadam tedy do Quadratusa, że warto by naodbijać i hajda w lud.

— Nie rozumiem.

— Lud przez *u*, czyli rozpowszechnić wśród ludu wiejskiego. Quadratus początkowo bardzo się zapalił, potem czegoś się zląkł i zaczął mnie zwodzić, zaczął marudzić, zwlekać, w piętkę gonił.

— Dlaczegoś w piętkę gonił, Quadratusie? — spytał pan Wincenty.

— No bo, proszę pana, nie chciałem ręki przykładać do mahometańskiej zabawy. Choć nie ukrywam, że pomysł mnie porwał, tak, to był ciekawy pomysł.

— Musiałem więc sam — mówił Tatar — wynaleźć drukarza, obgadać z nim wszystko, wystarać się o papier. Ostatecznie wróciłem pewnego dnia do domu z paczką, w której było dwieście rytych na drzewie podobizn Kopernika. U spodu widniał podpis złożony czcionkami: „Alabaster, patron Ziemi Kurpiowskiej". Potem, panie Wincenty, sprawdziłem wykaz odpustów, porozumiałem się z handlarką dewocjonaliami i kiedy nadeszła właściwa pora, odstąpiłem jej za bezcen wszystkie drzeworyty. Darmo nie chciałem dawać, żeby nie wzbudzać nieufności. Wiem, bo później sprawdzałem, że część drzeworytów handlarka sprzedała na odpuście we wsi Gładczyn Kościelny nad Narwią, a resztę w Myszyńcu, Kadzidle i innych parafiach kurpiowskich.

— Kiedy to się stało? — spytał pan Wincenty.

— Ze dwadzieścia lat temu — wyjaśnił Tatar.

— Miałeś potwierdzenie, że się drzeworyty przyjęły?

— Miałem relacje z kilku ust. Nad Narwią były potem manewry, prosiłem więc znajomych wojaków, by się dowiadywali w tamtejszych wioskach, co się dzieje z patronem Ziemi Kurpiowskiej. No i proszę, drzeworyty wisiały w chałupach.

— Ja znów — rzekł Quadratus — spotkałem się kiedyś na odczycie z jedną szlachcianką spod Pułtuska, uczoną etnografką, która nam pokazywała koronki i hafty kurpiowskie. Zagadnąłem ją, niby od niechcenia, czy wie coś o Alabastrze. Załamała ręce i rzekła:

— Ach, panie redaktorze, to jest bardzo tajemnicza sprawa. Rzekomy patron Kurpiów stał się w naszej okolicy niezmiernie popularny, ukazały się nawet jego podobizny ryte w drzewie. I co najciekawsze, ów Alabaster jest ogromnie podobny do Kopernika. Udało mi się zdobyć jeden z drzeworytów, przekazałam go działowi ludoznawczemu przy Muzeum Przemysłu i Rolnictwa.

Pan Wincenty spytał:

— Czy ta szlachcianka była tym wstrząśnięta?

— Tak — odpowiedział Quadratus — była, jak to się pisze w powieściach, dogłębnie wstrząśnięta.

Afrykander tego wieczoru nie przyszedł na noc, został w szpitalu. Pan Wincenty, Tatar i Quadratus rozmawiali o *Złotej legendzie*, o przyjemnych świętych i o świętych budzących grozę, o świętych, którzy są bliscy ludziom i którzy są im dalecy, o świętych wiecznie żywych i o świętych znanych tylko z imienia.

— Myślę — rzekł pan Wincenty — że gdyby dziś się zjawił święty Franciszek, to kto wie, może i ja bym wszystko rzucił i poszedł za nim. Choć raczej nie, proszę panów, bo trudno by mi było rozstać się z książkami.

Quadratus powiedział na to:

— Rozumiem, panie Wincenty, pan ma za dużo książek. Mnie byłoby łatwiej powędrować za świętym bidulą z Asyżu, bo cała moja kolekcja dziwolągów matematycznych nie waży nawet trzech kilo i mógłbym ją wepchnąć w plecak. Ale czy bym poszedł?

Błysnęło, zagrzmiało, na asfalt podwórza posypały się cegły.

— Trafili w nasz dom — zawołał Quadratus.

— Zwykły polowy pocisk — uspokoił go Tatar.

Po chwili pan Wincenty wznowił rozmowę:

— Nie wiem, czyście słyszeli, moi drodzy, że w pewnych prowincjach pro-

testanckich kult świętych, ale tylko niektórych świętych, jest bardzo silny. Można to dostrzec w Holandii u rybaków, w niemieckiej Fryzji, w Kornwalii. I dzieje się to wszystko wbrew woli duchowieństwa. Pastor zabrania, a parafianie robią, co im serce dyktuje.

— Spotkałem raz w Rzymie — rzekł Tatar — młodego malarza narodowości norweskiej, a może duńskiej. To było dawno, przed pierwszą wojną światową, kiedy język norweski zaczynał się dopiero tworzyć i zastępował duński. Ten malarzyna, całkiem prosty chłopak, zwraca się do mnie z prośbą, bym go wtajemniczył w zasady wiary katolickiej. Po co? Tłumaczy mi, że protestancka surowizna i oschłość przeszkadza mu malować. No, toś źle trafił, powiadam. Dowiedziałem się później, że zmienił wyznanie.

Quadratus spytał, dlaczego święty Hubert jest patronem myśliwych i dlaczego sprawcy masowego mordu zajęcy podają się za rycerzy świętego Huberta.

— W kronice towarzyskiej niektórych gazet — rzekł — obok wiadomości o ślubach i narodzinach ukazywały się dawniej sprawozdania z polowań. Kto więcej zabił, ten uchodził za zucha, za bohatera.

— Źle się wyraziłeś — sprostował pan Wincenty. — Od razu widać, że nie należysz do bractwa świętego Huberta. Myśliwy nigdy nie powie, że zabił. Takich słów ci panowie nie używają. Myśliwy powie, że położył zająca, że zwalił jelenia czy jak tam inaczej, ale nigdy, że zabił. O zastrzelonym jeleniu wyrazi się w sposób dyskretny, że zwierz pozostał na tropie, że został w ogniu. Rutynowany myśliwy zna wiele omówień takich słów, jak zabić, ranić, okaleczyć, trafić w nerki, trafić w pęcherz. Istnieje swoisty żargon myśliwski, a gdybyś poszukał w antykwarniach, to mógłbyś nawet znaleźć słownik języka zwanego łowieckim, bo i takie książki były w obiegu.

— Przebóg — zawołał Quadratus — to mi przypomina mozolne prace nad żargonem złodziejskim, które prowadził niezmordowany profesor Ułaszyn. Czyżby te dwa żargony, myśliwski i złodziejski, były pokrewne?

— A coś ty myślał! Duch jest ten sam, zamaskować nieestetyczny postępek przed własnym sumieniem i przed ciekawością profanów. Jestem ci wdzięczny, Quadratusie, żeś mi poddał myśl. Jeżeli przetrwam wojnę, o czym wolę nie wątpić, to napiszę studium porównawcze żargonu myśliwskiego z żargonem złodziejskim.

Powiedziawszy te słowa pan Wincenty podszedł do półki, poszperał wśród książek i wyciągnął niewielki tomik oprawiony w zielone płótno.

— Pozwólcie, że was pouczę o polowaniu na jelenie — rzekł.

Przerzucił kilka kartek i czytał:

Sztuka trafiona w miękkie (trzewia lub flaki) garbi się, wystawia grzbiet i wolno uchodzi. Na jej tropie widzimy, prócz farby, rozrzuconą zawartość żołądka. Prawy myśliwy daje takiej sztuce czas na rozchorowanie się i tropi ją z psem-posokowcem dopiero po upływie kilku godzin, czyli wówczas, kiedy osłabienie i upływ farby ułatwi mu dojście i zwalenie zwierza na trop. Jeżeli sztuka dostała, ale uszła bez garbu, to sprawdzamy strzał szukając skrupulatnie farby i ścinków sierści, gdyż dają nam one cenne wskazówki co do jakości naszego strzału. Znalezienie farby i odłamków kości wskazuje na strzał w bieg lub cewkę, spieniona i jasna farba dowodzi postrzału płucnego, natomiast ciemna — postrzału wątroby.

— Przyjemne, co?

Quadratus i Tatar milczeli. Pan Wincenty spytał ich, czy chcą jeszcze posłuchać. Wyrazili zgodę.

Po obejrzeniu sztuki — czytał pan Wincenty — gospodarz łowiska łamie lewą ręką złom ze świerczyny, sośniny, dębiny, jedliny lub olszyny, macza w farbie zwierzęcia i podaje triumfatorowi na kordelasie lub na kopeluszu, też lewą ręką. Złomu nie wolno obcinać nożem i musi pochodzić z wymienionych drzew, nigdy z buka, modrzewia, lipy lub drzew egzotycznych, jak sosna Weymutha lub Banka. Złom zakłada się za wstęgę kapelusza. Jeśli fotografujemy powalonego zwierza, to myśliwy klęka przy upolowanej przez się sztuce i zdejmuje kapelusz.

— Żeby odmówić modlitwę do świętego Huberta, czy tak? — spytał Quadratus.

— Tego nie wiem, nigdy nie byłem na polowaniu — odparł pan Wincenty.

Wetknął książeczkę między inne książki na półce i zaczął chodzić po pokoju.

— Nawet gdybym dowiódł — odezwał się po chwili — że żargon złodziejski i żargon myśliwski powstały z tych samych pobudek, nie uchroni to zwierząt przed tradycyjną zabawą myśliwych. Stoi za nią snobizm, nawyk, ba, nawet poezja i malarstwo. Człowiek z fuzją uchodzi za miłośnika przyrody, a w szczególności za przyjaciela zwierząt, które zabija.

— Niech się pan strzeże — zawołał Quadratus — bo za taką pisaninę rozpieklą się na pana gajowi, leśnicy, pułkownicy, szlachta, ordynaci i dyplomaci. Ani się pan obejrzy, jak któryś z nich poczuje się dotknięty na honorze.

— Tak — zgodził się Tatar — pański artykuł, panie Wincenty, przeczyta jakiś właściciel dubeltówki, wyżła i kapelusika z piórkiem. Jegomość ten uzna się za obrażonego, wyskoczy zza węgła i sponiewiera pana w honorowy sposób. Co pan wtedy zrobi? Według kodeksu Boziewicza czy Bodziewicza, bo nie wiem, jak się to słowo pisze, powinien mu pan wysłać w ciągu doby dwu jurnych samców, tak zwanych sekundantów, a potem go zabić albo ranić, albo samemu dać się zabić. Tymczasem ręka pańska nadaje się tylko do trzymania pióra, a nie nadaje się, jako żywo, do trzymania szabli i pistoletu. No i co pan zrobi, panie Wincenty? Jak pan zmyje plamę z pańskiego honoru?

— O ile nie ujmą się za mną świadkowie gwałtu i nie zlinczują napastnika — rzekł pan Wincenty — to nic nie zrobię, bo cóż mogę zrobić. Zostanę z moją plamą.

— I pan to uważa za załatwienie sprawy! — oburzył się Quadratus.

— No a co?

— Ejże, panie Wincenty, gdyby na pana napadł jakiś rycerz świętego Huberta, to Tatar i ja wyszukalibyśmy odpowiedniego *bravo*, który by się zgodził za rozsądną opłatą złamać rycerzowi obojczyk. Albo obojczyk i żebro, tak, obojczyk i żebro.

— Obojczyk i dwa żebra — zawołał Tatar — albo lepiej trzy, tak, Quadratusie, trzy żebra!

— Nie przesadzajcie — rzekł pan Wincenty. — Cieszy mnie wasz zapał, ale trzeba znać miarę.

*

Minął dzień, była godzina pół do siódmej wieczór. Tatar, jak zwykle o tej porze, zdradzał lekkie rozchybotanie nerwów. Tym razem podobno pragnął, ale nie mógł uwierzyć w zajmującą opowieść pana Wincentego o zapylaniu przez motyla kwiatów rośliny *yukka gloriosa*.

— To nie może być — mówił — żeby robaczek znał taki sekret.

— Nie robaczek, tylko owad — poprawił Quadratus.

— Dobrze, niech będzie owad, i tak nie uwierzę.

Pan Wincenty zerknął z wyrzutem na Tatara, co widząc Afrykander wmieszał się do rozmowy:

— Słuchajcie, moi panowie, odłóżmy ciąg dalszy tych przekomarzań na później. Tatar wróci do równowagi ducha, my też się uspokoimy i pogadamy rzeczowo. Trzeba przyznać, że opowiadanie pana Wincentego było podniecające.

— Zgoda, odłóżmy ciąg dalszy na „pokolację" — zawołał Quadratus i spojrzał w kierunku drzwi od kuchni.

Pan Wincenty w oględnych słowach wyraził zdumienie, że zgrabnego motylka nazwano przed chwilą robaczkiem.

— Tak mi się wyrwało — bąknął Tatar.

Po chwili dodał zawstydzony:

— To dlatego, że skończyłem politechnikę. Trzy czwarte inżynierów nie odróżnia owada od robaka, a dziewięć dziesiątych nie odróżnia płaza od gada.

Podszedł do okna i zaczął bębnić po szybie palcami prawej ręki. Pan Wincenty, Quadratus i Afrykander wymienili porozumiewawcze spojrzenia. Tak, z Tatarem coś się działo, ale co? I dlaczego codziennie koło siódmej wieczór palce mu drgają, biegają, są zawsze w ruchu?

Pan Wincenty przeszedł przez pokój, wyciągnął spod biurka maszynę do pisania, ustawił ją na biurku wśród rupieci, zdjął pokrywę i zaczął przepisywać swój traktat o nieudanej próbie aklimatyzacji polskiego czerwca w ferraryjskim ogrodzie botanicznym.

Czcigodny Hammond pana Wincentego pamiętał XIX stulecie. Nie było w nim, jak w innych maszynach, prętów z czcionkami do uderzania w arkusz papieru, był za to bębenek z rytym alfabetem, który się obracał w prawo i w lewo. Niewidoczny młoteczek stukał od tyłu w papier, przyciskając go do bębenka.

Pan Wincenty kochał swoją maszynę. Choć pisała wolniej od nowoczesnych Underwoodów, była cicha i nigdy się nie psuła. Tym razem pisanie mu nie szło, bo na podwórzu ktoś się szamotał z kawałem blachy hałasując bez politowania dla uszu.

Quadratus wyjrzał przez lufcik i zawołał:

— Hej, cicho tam!

A ponieważ ofuknięto go w sposób gniewny i zaproponowano mu pocałunek, cofnął się, zamknął okno i opuścił roletę. Udawał teraz przed panem Wincentym, że nie jest zakłopotany.

Hammond szemrał kojąco, bębenek wiercił się zabawnie, młoteczek uderzał w papier, a pan Wincenty udawał, że nie dostrzega zakłopotania Quadratusa.

Pani Sokołowska wniosła półmisek z tą samą kaszą, co zawsze. Jedli w mil-

czeniu rozmyślając o fenomenalnym motylku, który, jak się zdaje, potrafi być mądrzejszy od wszystkich fakultetów świata.

Tatar rozejrzał się po twarzach współbiesiadników i rzekł:

— Już mnie odeszło. Bardzo panów przepraszam za moją niesforność.

— Może byś nam wytłumaczył, Tatarze — pan Wincenty spojrzał mu bystro w oczy — dlaczego co wieczór napada cię chętka do sprzeczek. Napada i szybko mija. A poza tym, co się dzieje z twoją prawą dłonią, co się dzieje z twoimi palcami?

— Tak już jest, proszę panów, bo dawniej...

Tatar chrząknął przeciągle i urwał.

— No, no, mów śmiało, odwagi!

— To dlatego, panie Wincenty, że dawniej o pół do siódmej wieczór grywałem na flecie i, pan rozumie...

— Ty grywałeś?

— Tak, mam nawet w domu na Wawelskiej flet bukszpanowy.

— Dlaczego o tym milczałeś, dlaczegoś się nigdy nie popisał?

— Bo fałszowałem. Przysyłano mi listy z pogróżkami. Musiałem zamykać się w łazience. Ale nie mówmy już o tym, panie Wincenty, wróćmy do motylka. I niech mi pan jasno wszystko wyłoży, bo naprawdę nic nie rozumiem. Powiedział pan, że roślina, jakaś *gloriosa*, zawarła pakt z motylkiem, a może motylek zawarł pakt z rośliną, nie pamiętam.

Pan Wincenty uśmiechnął się pobłażliwie i rzekł:

— Pakty, ugody, traktaty, umowy bywają w zasadzie obustronne, choć często się zdarza, że jeden z kontrahentów wywiera nacisk na drugiego. W interesującym nas wypadku roślina umówiła się z motylem, że będą sobie wzajem pomagać w rozmnażaniu. Stało się to dawno, przed milionami lat, a umowa obowiązuje do dziś. Gdyby jedna ze stron nie dopisała, zmarniałyby obie. Motyl w nadzwyczajnie pomysłowy sposób zapyla roślinę, ta zaś wychowuje mu dzieci. Zrozumiałeś?

— Nie.

— No to skup uwagę i słuchaj. Pewnego wieczoru, kiedy *yukka* zakwitnie i porozchyla płatki, motyl-samica włazi do jednego z jej kwiatów i składa jajko. Gdyby się na tym miało skończyć, źle by było, gdyż nie zapylony kwiat szybko by zwiądł i odpadł, a wraz z kwiatem jajko też by zginęło. Co wobec tego robi motyl? Sięga ku pręcikom, zbiera z nich pyłek i ugniata łapkami kulkę.

— Już sobie przypominam, mówił pan o tym. Że w kwiatku jest słupek, a w słupku jest wklęsłość.

— Tak, bardzo mi miło, że pamiętasz. Kiedy motyl zrobi już kulkę, bierze ją pod brodę mniej więcej tak, jak ty byś wziął pod brodę kulę od bilardu.

— A to heca!

— Potem motyl gramoli się na słupek i przednimi łapkami wpycha kulkę do zagłębienia, które ma kształt wydrążonej półkuli. Tak się odbywa zapylanie.

— Wielka heca!

— Po zapyleniu kwiatu samica-motyl odwiedza drugi kwiat, znosi w nim jajko, lepi kulkę, wpycha gdzie trzeba, przelatuje na trzeci kwiat, na czwarty, na piąty i tak dalej, póki nie złoży wszystkich jajek. I wówczas ginie.

— Czyli umiera?

— Tak, umiera. Wszystko, co ci opowiedziałem, dzieje się w ciągu jednego wieczoru. Po śmierci samiczki opiekę nad jajkami i nad gąsienicami, które się zybko lęgną, obejmuje roślina. Odtąd motyli potomek ma zapewnioną ciszę, pokój, odpowiednią do rozwoju temperaturę i odpowiedni pokarm. Młoda gąsieniczka pożera część zalążków kwiatu, a część zostawia, bo gdyby zjadła wszystkie, kwiat by zmarniał wraz z gąsienicą. Rozumiesz teraz?

— Rozumiem i zaczynam dygotać ze strachu. To są jakieś czary. I co się zieje dalej z gąsieniczką?

— A no rośnie, rośnie, Tatarze. Po kilku dniach zdrowa i silna gąsienica wygrzebuje się spośród płatków kwiatu, pełznie w dół po łodydze, schodzi na iemię, potem już jako poczwarka zimuje w ziemi i na drugi rok staje się motylem. Jeżeli jest samiczką, to pewnego wieczoru zacznie składać jaja i lepić ulki. Powiedz mi, kto nauczył motyla lepienia kulek?

— Straszna heca!

— Nie nauczyła go matka, bo zmarła w chwilę po złożeniu jaj, nie nauczył jciec, bo nigdy nie oglądał swych dzieci, kto więc nauczył?

— Powiedziałem już, czary.

— Twoje czary są logiczniejsze niż zwalanie wszystkiego na tak zwany nstynkt.

— A według pana co to jest instynkt?

— To taki sobie osiołek, spokojny i cierpliwy osiołek, któremu biolodzy adują na grzbiet wszystko, czego nie mogą wytłumaczyć.

— Załadowali mu też motylka?

— Załadowali.

— I osiołek nie wierzgał?

— Nie wierzgał, dźwiga motylka po dziś dzień.

Za oknem rozległy się hałasy. Tym razem nikt już nie szurał blachą, słyhać było głośną rozmowę i płacz niemowląt. Quadratus wyjrzał na podwórze. Okazało się, że przybyli nowi pogorzelcy z Alei Jerozolimskich.

— Głód, nędza, rozstrzeliwania, a ludzie się mnożą jak króliki — rzekł Tatar.

Quadratus, wysunąwszy spod rolety głowę, słuchał, co mówią przybysze. Opowiadali o zdobyciu baru „Żywiec" przez powstańców, o szalejącym pożarze. Kobiety nie były zadowolone z przydzielonej im piwnicy, mężczyźni chcieli ostać. Wywiązał się spór. Ale nad głosami matek i ojców górowało kwilenie oworodków.

— Quadratusie, zamknij okno — poprosił pan Wincenty.

Afrykander spytał:

— Czy i pana drażni płacz niemowlęcia? Szczególna rzecz z tym płaczem. Dla mnie jest to coś niepojętego.

Pan Wincenty odpowiedział, że kiedy słyszy kwilące niemowlę, to chciałby nu czym prędzej ofiarować butelkę mleka ze smoczkiem. Albo uciec. Wybiera awsze to drugie.

— Kiedym się tułał po Rosji podczas poprzedniej wojny — rzekł Afrykander — wypadło mi nieraz nocować na przepełnionych dworcach kolejowych. Zauważyłem wielokrotnie, że zaspanych i przemęczonych ludzi nie budzą wizdy lokomotyw i inne sygnały, ani hałasy, ani głośna rozmowa. Wystarczy ednak, by zakwiliło niemowlę, i cała poczekalnia już nie śpi. Wszyscy zaczy-

nają się rozglądać, szukają wzrokiem dziecka, a kobiety wstają z legowisk i każda gotowa jest pomóc.

— Tak, w płaczu niemowląt musi być jakaś nutka, która nas wprawia w podniecenie — zgodził się pan Wincenty. — Coś podobnego można zauważyć wśród ptaków. Na głos pisklęcia wpadają w szał karmienia. Oglądałem kiedyś, proszę panów, pisklę kukułki, które wyszło z gniazda przybranych rodziców, siadło na gałązce dzikiego bzu i monotonnym kwileniem żebrało o pokarm. Ze wszystkich stron zlatywały się pliszki, kopciuszki, muchołówki i wtykały kukułczątku jedzenie do dzioba. Myślę, że reagowanie ludzi i ptaków bywa w podobnych wypadkach identyczne.

— Płacz niemowlęcia — rzekł Afrykander — sprawia mi po prostu fizyczny ból, choć nie mógłbym wskazać miejsca tego bólu.

Na podwórzu ucichło, kobiety zgodziły się na proponowaną piwnicę i zeszły z dziećmi na dół. Mężczyźni zaczęli znosić toboły. Tatar po raz drugi wyraził zdumienie, że ludzie mimo wszystko się mnożą.

— Przecież szanse przetrwania dla niemowlęcia — mówił — są dziś w Warszawie mniejsze niż kiedykolwiek.

— Może dlatego właśnie tyle jest niemowląt — dodał Afrykander.

I opowiedział o zjawisku znanym w pracowniach naukowych, o hodowli białych myszek, że przez odpowiednie karmienie można regulować tempo ich rozmnażania. Syte myszki mnożą się powoli, ale wystarczy zmniejszyć im porcje, a liczebność miotów nagle zaczyna wzrastać.

Pan Wincenty spytał, w jaki sposób biologowie tłumaczą to zjawisko.

— Tłumaczą instynktem zachowania gatunku — odrzekł Afrykander.

W tym miejscu Tatar zrobił uwagę, że poczciwy osiołek musi być tęgo obładowany.

*

Quadratus, którego swędził jęzor, znów zaczął pleść trzy po trzy.

— Nareszcie wiem — przemówił — że w niektórych wypadkach herezja kalwińska ułatwia zdobywanie książek i dlatego pan Wincenty nie chce jej się wyrzec. Ale niechże mi kto wytłumaczy, co się dzieje z Tatarem, dlaczego Tatar dotychczas się nie ochrzcił? Przecież wiemy, że lubi popić, lubi wino i koniak. I gdyby przyjął chrzest święty, mógłby przesiadywać pod Bachusem bez żadnej obawy grzechu. A tak, pozostając niejako w zawieszeniu, Tatar naraża się na różne pośmiertne nieprzyjemności. Druga sprawa, która mnie czasem niepokoi, to ramadan. Proszę panów, przez dwadzieścia lat spotykałem się z Tatarem prawie dzień w dzień i pod przysięgą mogę zeznać, że ramadanu nie obserwował. Nigdy też nie zauważyłem, by świętował bajram. Gdyby się Tatar ochrzcił...

— Słuchaj no — pan Wincenty spojrzał surowo na Quadratusa — coś ty dziś taki gorliwy w nawracaniu?

— No bo mi chodzi o pośmiertną wędrówkę duszy Tatara. Gdzie ona się podzieje, jeżeli jej nie wpuszczą do raju Mahometa?

Na pytanie nikt nie odpowiedział, nawet sam Tatar. Po krótkiej przerwie pan Wincenty podjął rozmowę.

— Graficzne wyobrażenia duszy ludzkiej — rzekł — bywają bardzo pomysłowe. Widziałem u chłopa w Owernii drzeworyt z osiemnastego wieku, ręcznie

kolorowany. Przedstawiał zgon zatwardziałego grzesznika. Wyobraźcie sobie, że z szeroko otwartych ust konającego wydobywała się mgiełka o zarysach małego człowieczka. Artysta w ten sposób chciał przedstawić ulatującą duszę. Ta mgiełka tkwiła nogami w jamie ustnej, mniej więcej po pas, i usiłowała się wydostać. Widać było, że jej to przychodzi z pewną trudnością. Z lewej strony łóżka, na którym leżał chory, stał diabeł. Był czarny, miał parę rogów, koźle kopyta, w ręku trzymał widły. Po prawej stronie łoża stał anioł stróż i płakał. A tymczasem poza chatą, w polu, rozgrywała się inna scena. Do chorego śpieszy na ośle spowiednik. Dwaj anołowie ciągną osła za uzdę i jednocześnie dwa diabły ciągną go za ogon. Kto będzie silniejszy? Zdezorientowany osioł podniósł łeb i ryczy, co widać na obrazku. Artysta usiłował połączyć moment ulatywania duszy z pośpiechem spowiednika, z wysiłkami aniołów i z diableskimi przeszkodami.

— Ten obrazek — odezwał się Tatar — choć był wykonany w osiemnastym stuleciu, nie przestał być aktualny. W wiosce mojego ojca na Polesiu byłem raz świadkiem niesłychanie brutalnej sceny. Choremu wetknięto do rąk gromnicę, a ponieważ nie chciał jej trzymać, żona stanęła przy łóżku i pilnowała. Syn tymczasem wyprowadził konia ze stajni, siadł na oklep i pogalopował do wsi kościelnej. Choć byłem małym chłopcem, doskonale pamiętam, że chory szamotał się z żoną, że ze strachem odsuwał świecę i wołał:

— Zabierz to, nie chcę umierać, jeszcze mój czas nie nadszedł!

Żona zaś odpowiadała:

— Trzymaj, Wojciechu, trzymaj, zbawienie duszy ważniejsze!

Przed chałupą zebrały się kumoszki. Jedna powiada, że trzeba Wojciechowej pomóc. Weszły hurmem do izby i obstąpiły łóżko. Nazłaziło się potem jeszcze więcej bab i odtąd niewiele już widziałem. Dolatywały tylko do moich uszu krzyki chorego, przekleństwa, odgłosy szarpaniny, a wszystko to mieszało się ze słowami modlitwy odmawianej chórem za konających.

— Życzliwe okrucieństwo wobec umierających — rzekł pan Wincenty — wywodzi się z tych czasów, gdy za każdym krzakiem czaił się diabeł i czyhał na dusze ludzkie. Dziś diabłów widuje się mniej, ale można ich jeszcze spotkać na wsi i w ciemnych zakamarkach miejskich.

— Na własne oczy diabła nie oglądałem — przemówił Quadratus — ale mógłbym wskazać w Ardenach stary kamienny most, pod którym mieszkał diabeł zwany Bouquetin. Był spokojny, tyle tylko, że straszył konie i woźniców, zwłaszcza pijanych. Miał wielkie rogi zagięte do tyłu i stąd pochodzi jego capie przezwisko. Mój gospodarz znał go, rozmawiał z nim dwa razy na moście i wcale nie czuł lęku. A syn gospodarza pokazywał mi niklowany zegarek marki „Chemins de Fer de l'Etat Belge", który rzekomo miał wygrać w karty od Bouquetina. Ten chłopak był kłamca, proszę panów, i nie wierzę w jego opowiadanie. Tak, to był kłamca.

*

Widzieli tylko błysk nad podwórzem i usłyszeli suchy trzask. Tatar pomyślał, że Niemcy znów zaczynają rzucać małe pociski z granatnika. Zapewne ustawili go w którymś z okien poczty na Poznańskiej. Potem do pokoju zapukała Ada.

— Proszę panów, doktora trafiło.

Kiedy wybiegli, zdawało im się w pierwszej chwili, że podwórze jest puste. Tatar dostrzegł naprzód gołębia, zapewne martwego, tuż obok blaszane pudełko z napisem „Złoty Ul" i rozsypany jęczmień, a dalej Afrykandera, który leżał skulony na boku.

Przenieśli go do mieszkania i ułożyli na tapczanie. Quadratus poszedł po lekarza i nim upłynęło pół godziny, mieli już świadectwo zgonu wypisane niedbale na zwykłej kartce z notatnika.

— Czy to możliwe — myślał Tatar — żeby on był taki leciutki? Chyba nie waży nawet trzydziestu kilo.

Już chciał o to spytać pana Wincentego, ale się powstrzymał zawstydzony i bąknął:

— Pójdę, poszukam stolarza.

*

Quadratus gadał i gadał. Nie zwracał już uwagi, czy go pan Wincenty słucha, czy nie. Gadał w przestrzeń, gadał do ścian, do półek z książkami, do jelenich rogów, czasem do okna, w którym jakimś cudem tkwiła jeszcze ostatnia szyba.

Teraz właśnie opowiadał rzewną historię o madame Zéphyropoulos prześladowanej przez komisarza policji, przez sądy i przez brukselski urząd podatkowy. Madame Zéphyropoulos miała kawiarenkę, w której po północy zbierały się dziewczęta występujące w teatrzyku rewiowym „Scala" na placu Brouckère. Złośliwy komisarz policji oskarżył właścicielkę kawiarni o tolerowanie w lokalu nierządu i postanowił skierować sprawę na drogę sądową.

Pan Wincenty nie słuchał, co wygaduje Quadratus. Zatonął z uszami w ciekawej książce *Storia degli Uscochi*, napisanej w XVII wieku przez arcybiskupa Zary. Była to opowieść o słowiańskiej konfraterni rycersko-rozbójniczej nad Adriatykiem.

— Nieszczęśliwa ta kobieta — mówił Quadratus — tłumaczyła się przed sądem, że w jej rodzinie uprzejmość jest niejako dziedziczna, bo matka miała dom schadzek w Aleksandrii, babka znów...

— O kim opowiadasz? — przerwał mu pan Wincenty.

— O pani Zéphyropoulos.

— Po co mi opowiadasz?

— Żeby pan wiedział.

— No to dobrze.

Pan Wincenty zaczął się zastanawiać, czy Teodor Tomasz Jeż znał książkę arcybiskupa Zary. Przyszło mu potem na myśl pytanie, czy jego eminencja pijał *maraschino di Zara* i czy w owych czasach rosły już w Dalmacji wiśnie, z których ten napój jest wyrabiany. Postanowił sprawdzić. Sięgnął na półkę po grube tomisko encyklopedii włoskiej.

— Za każdym razem — mówił Quadratus — pani Zéphyropoulos zrywała kartkę komornika i wyrzucała do śmieci. Aż nadszedł dzień, że ją zlicytowali, lokal zamknęli. I tak nieszczęsna powędrowała z torbami w świat. Chciałbym usłyszeć, panie Wincenty, co pan myśli o tym oburzającym bezprawiu.

— Nic ci, Quadratusie, nie powiem. Nigdy komornik nie nakleił karteczki

na drzwiach mojej wypożyczalni, nigdy jej nie zdarłem i nawet nie wiem, co za to grozi. Trudno, nie jestem jurysta, nie umiem kręcić, kołować.

Pan Wincenty bezradnie rozłożył ręce i wpatrzył się w ostry nos Kalwina. Ale Quadratus był nastrojony bojowo.

— Ja tam — rzekł — nie zapłaciłem nigdy w życiu bezpośredniego podatku. Początkowo mieszkałem jako sublokator u obcych ludzi, a kiedy założyłem własne mieszkanie na Emilii Plater, zaczęły do mnie przychodzić różne facety z teczkami, żebym płacił jakiś podatek lokalowy. No i, panie Wincenty, chociaż nie jestem jurysta, takem zawsze kręcił, kołował, że facet z teczką dostawał zawrotu głowy i odkładał mi płatność do następnego roku.

Pan Wincenty nie był tym opowiadaniem zbudowany.

— No cóż, mam wypożyczalnię.

— I pan płacił?

— Płaciłem.

Quadratusa zaparło. Spojrzał na Kalwina, odwrócił się z niesmakiem i po namyśle tak przemówił:

— Dajmy na to, że mam dwa ziarenka, rozumie pan? Znalazłem je w kieszonce od kamizelki albo w gnieździe jaskółek.

— Jaskółki są owadożerne.

— Mniejsza o to. Zasadziłem ziarenka przed domem, z jednego wyrosła rzepa, z drugiego krzew tytoniu. Zjawia się facet z teczką...

— Nie nudź, Quadratusie, nie nudź. O co ci chodzi? O podatek? Zwróć się do prawnika.

Pan Wincenty uznał dalszą rozmowę za bezcelową. Znalazł w encyklopedii poszukiwane hasło i zaczął czytać, gdy raptem połapał się, że Quadratus gada o jakimś trąbieniu i biciu w bębny.

— Co ty tam bajdurzysz?

— Mówię, że w normalnych czasach powinno się urządzać przynajmniej dwa razy na rok pogromy urzędów skarbowych z tłuczeniem szyb, wypędzaniem urzędników, darciem teczek i niszczeniem gryzmołów, a wszytko przy ryku trąb i biciu w bębny. Myślę, panie Wincenty, że to by sprawiało ludziom ogromną uciechę i życie stałoby się milsze.

Wzmianka w encyklopedii, którą pan Wincenty odnalazł, była pouczająca. Czytał ze wzruszeniem, że cierpkie wisienki, zwane w tamtejszej gwarze *marasche*, hodowano w okolicach Zary już za czasów monsignora Minucciego, który napisał książkę o Uskokach. Owoce rozgniatano wraz z pestkami i poddawano w kadziach fermentacji z domieszką białego miodu. Po przepędzeniu przez alembik, otrzymany płyn słodzono po raz drugi i pozostawiano na kilka lat w piwnicy.

— Boże, Boże, ileż pokoleń ludzkich mozoliło się nad stworzeniem butelki takiego arcydzieła! — westchnął pan Wincenty.

A potem spojrzał na Quadratusa i pomyślał, że jednak ten gaduła bywa dorzeczny, bo przecie urzędy podatkowe, jeżeli przyjdzie im fantazja do głowy, mogą zniszczyć każdą zabytkową placówkę gospodarczą, choćby destylarnię *maraschino di Zara*.

— Quadratusie — rzekł — miałeś słuszność.

— Zgądza się pan na pogrom?

— Byle bez gwałtów.

— I na trąby, na bicie w bębny?
— Na trąby i bębny zgadzam się bez zastrzeżeń.
— Bardzo panu dziękuję, panie Wincenty.

*

Denerwująca była cisza. Po raz pierwszy od wielu tygodni Tatar szedł środkiem ulicy. Z przyzwyczajenia szukał wzrokiem wejść do schronów i obliczał w myśli, czy zdąży do nich dobiec.

Zauważył wiele nowych mogiłek. Były jednakowe, usypane z piasku ulicznego, który wystąpił spod płyt chodników podczas budowy barykad. Piasek aż lśnił nadzwyczajną czystością.

„Z tych napisów na krzyżach — rozumował Tatar — można wnioskować o zaradności krewnych zmarłego. Oto ktoś skreślił litery tuszem chińskim i te będą trwałe. Inny, jakiś prostak, kaligrafował mozolnie ołówkiem chemicznym i jego znaki bardzo szybko spłowieją. Ten pisał atramentem, a tamten pozostawił napis najtrwalszy, bo wypalony w drzewie."

Tatar znalazł kilka zeschniętych pelargonii, kwiatków poczciwych, które w lata dobre i złe kwitną na warszawskich balkonach, znalazł dwie wkopane w piasek doniczki z resztkami begonii i jedną araukarię. Był też grób przybrany tuzinem maleńkich kaktusów i inny, bardzo smutny, bo z bibułkowym bukietem. Na mogile Afrykandera leżał wianek z bluszczu uwity przez panią Sokołowską.

Nie wiedząc, co robić z czasem, Tatar odwiedził swój warsztat na Mokotowskiej. Tam go spotkała niespodzianka, gdyż wypłacono mu żołd w dolarach. Dostał prócz tego sporą blaszankę skumbrii z pomidorami i torebkę łuskanego grochu.

Kiedy wracał, przy zbiegu Pięknej i Kruczej zobaczył na skwerku wśród zieleni żółtego ptaszka. Podszedł bliżej i poznał, że jest to kanarek, ale z zabawnym czubkiem na łebku. Jakaś odmiana, której dotychczas nie spotykał. Wyciągnął rękę, ptaszek sfrunął mu na palec. Tatar obejrzał stworzonko, pomedytował i ostrożnie posadził na gałązce. Wiedział, że od kilku dni mnóstwo kanarków uwija się wśród potrzaskanych drzew Warszawy.

Po powrocie z rekonesansu Tatar zastał podwórze zatłoczone rozmodlonym tłumem. Ten sam ksiądz, który był na pogrzebie Afrykandera, klęczał teraz przed kapliczką Matki Boskiej i głośno odmawiał litanię. A ludzie też klęcząc powtarzali: „Módl się za nami, módl się za nami".

Tatar nadstawił uszu, potem zaczął się dziwić, że to takie ładne. Dojrzał przez okno Quadratusa, wezwał go skinieniem ręki.

— Co?
— Chodź, warto posłuchać.

Na podwórzu był cichy, rytmiczny szmer. Ksiądz wymawiał zaskakujące, nieoczekiwane słowa, tłum powtarzał stale to samo. Teraz z kolei ukazał się w oknie pan Wincenty. Quadratus i Tatar wezwali go gestami, by się przyłączył do nich. Nie chciał wyjść, był osłabiony i senny. Wychylił się i spytał, czego chcą.

— Niech pan wyjdzie, panie Wincenty — prosił Tatar.
— Ja? A niby po co?

— Niech pan wyjdzie. Być może ucieszy się z tego Afrykander.
— Dobrze, już idę.
Wyszedł i stanął przy nich opierając się na lasce.
— Panno roztropna — mówił ksiądz.
— Módl się za nami — odpowiadało podwórze.
— Panno czcigodna... Panno wsławiona... Panno można... Panno łaskawa...
— Módl się za nami... Módl się za nami...
Tatar myślał: „To samo słyszałem na Polesiu w ciepłe wieczory majowe, ale nie chciało mi się wnikać w znaczenie tych słów".
Quadratus myślał: „Nie wiedziałem, że modlitwa może być taka przyjemna".
Pan Wincenty myślał: „Ta monotonia przypomina mi żywo tybetańskie młynki modlitewne obracane przez wiatr".
— Panno wierna, módl się za nami... Zwierciadło sprawiedliwości... Stolico mądrości... Przyczyno naszej radości...
Tatar, nie zdając sobie sprawy, jak to się stało, zaczął powtarzać wraz z tłumem: „Módl się za nami, módl się za nami". Potem, też bezwiednie, ukląkł na potrzaskanym asfalcie.
To samo zrobił po chwili Quadratus, ukląkł, ale nie śmiał głośno powtarzać.
Pan Wincenty schylił się tylko i myślał: „Litania, którą słyszę, jest jednak dziełem sztuki, jest jasnym dowodem, że wśród mnichów trafiali się poeci".
— Domie złoty... Bramo niebieska... Gwiazdo zaranna...
— Módl się za nami... Módl się za nami...
Tatar powtarzał słowa wraz z podwórzem, Quadratus cicho je szeptał. Pan Wincenty doszedł do wniosku, że powinien uklęknąć, skoro wszyscy klęczą, zrobił to po krótkim wahaniu.
— Królowo różańca świętego... Królowo pokoju... Królowo korony polskiej...
— Módl się za nami — powtórzył pan Wincenty.
Ta chwila była dziwna, bo w mieście skazanym na zagładę klęczeli obok siebie sceptyk, protestant i mahometanin, klęczeli przed tanim, brzydko opra-wionym obrazkiem Częstochowskiej i odmawiali modlitwę.

Władysław Zambrzycki

Roman Łoboda

ROZKOSZ BOGÓW

Strzelcy konni oparli wąsy
o drzew wierzchołki
Uspokoili rumaki
złożyli dwururki
Huknęło i złote bańki
wyszły nam nosem

Dusze
wołali strzelcy
mydlane i kolorowe

Więc anieleliśmy
na gwałt na siłę
uczuleni bezdomni
i niezatrudnieni
plując z góry na dół
wszerz i wzdłuż
na ziemską skorupę
i tradycyjnych świętych

To słodka zemsta
rozstrzeliwanych racjonalnie
dosłownie bez przenośni i przesady
przez dwudziesty — półwiek strzelców konnych
wykastrowanych żeby ich nie rzucało

HMM

Niebo w górze
bo nie w dole
gdzie jest dno w tym
kole

Nie ma dna
dno bez dna
bezdenne
wycelowane
a pod nim
a nad nim
nie bo
bo nie
za-nim

Z gwiazd zrośniętych mgła
raz miodem
raz smołą
na wylot przecieka
i na czym tu noga
na czym ręka
na czym głowa
ma się oprzeć
człowieka

Roman Łoboda

Bogusław Kuczyński

LUDZIE MIĘDZY BOGAMI

Jest piękny dzień wiosenny, kwietniowy. Z wysokich słupów aż do ziemi zwisają miejskie flagi rzymskie czerwono-żółte. Idziemy szeroką i piękną aleją, która niegdyś była drogą tryumfalną rzymskich wojsk, cesarzy i bogów, obnoszonych w procesjach. Odchyliwszy flagę mamy przed sobą palatyńskie wzgórze, o którym podanie mówi, że to na nim osiedlili się założyciele tego miasta. Kobiety, prowadząc dzieci, wchodzą na zbocze wzgórza. Zbierają zioła na sałatę. Na tle zieleni i w świetle porannego słońca dziwnych barw nabierają ich zwykłe suknie zielone, niebieskie, żółte i czerwone. Kolory miękną, stają się ciepłe, tracą swą wulgarność i tanią jaskrawość. Dziwna rzecz, jak bardzo stosunek do ludzi i do świata może zależeć od odrobiny takiego czy innego światła, w którym się świat i ludzi zobaczy.

Na chodnikach stoi tłum. Miejsce wygląda tak, jakby oczekiwano, że za chwilę na nowo będą tędy szli w tryumfalnym marszu, błyszcząc od zdobycznego przepychu, dawni rzymscy poskramiacze narodów albo „potomkowie dwóch biednych podrzutków wykarmionych przez litościwą wilczycę", jakby można o nich powiedzieć trochę skromniej.

Miejsce jest rzeczywiście piękne. W głębi widać tryumfalną bramę. Mimo paru tysięcy lat wygląda jak nowa. Spoza niej wysuwa się jednym bokiem żółty mur najsławniejszej budowli świata — starożytnego Koloseum. Na prawo i na lewo rosną młode sosny. Jedna, starsza od innych, oddzielnie stojąca na resztce pagórka i swoimi ramionami zajmująca wielką część nieba, wyrosła ponad maszty sztandarów, ponad tryumfalną bramę i ponad mury Koloseum.

To w tym zakątku, wbrew oficjalnej legendzie a w myśl nowo tworzonej przez tutejszy lud, miała się odbyć bitwa o dziewczęta z plemienia Sabinów. Nie można o tej „bitwie" mówić zbyt poważnie. Jej charakter i rozmiary trudno porównywać ze zmaganiem się narodów czy ludów, łatwiej z międzywioskową awanturą o dziewczyny. Chłopcy z plemienia Sabinów, rozwścieczeni z powodu porwania im sióstr i narzeczonych, nie szukali specjalnego „pola" dla tej „bitwy". Nie mogli przypuszczać, jak wielkie miejsce zajmie ona z czasem w historii, w literaturze, w poezji, malarstwie. Ten niecały kilometr między wzgórzem, z którego porwano im dziewczęta, a Palatynem, na którym je pospiecznie poślubiano, przebiegli ścieżką, która jest obecnie Ulicą Wężów, i drugą ścieżką, obecnie Ulicą Łysych Lat. I nie zdawali sobie sprawy z tego, że

biegnąc za Palatyńczykami tym mniej mieli słuszności w swej świętej sprawie, im bliżej znajdowali się Palatynu. Tam bowiem ich siostry stawały się już legalnymi, uświęconymi przez obyczaj, choć jeszcze nie przez kapłanów, żonami porywaczy. Mając przeciw sobie nie tylko czas, lecz i teren, bo nie jest łatwo walczyć i zwyciężać, gdy się jest spychanym ze zbocza, biedni Sabini ustąpili. Połączywszy się z czasem ze szwagrami utworzyli potężny rzymski naród, który podbił cały ówczesny świat.

Tak mówi stara rzymska bajka.

Tu, przed tryumfalną bramą i przed Koloseum, gdzie kończyły się parady, zaczyna się skromniutka, ale najważniejsza w całym tym mieście i w całym Rzymskim Imperium Święta Ścieżka — ścieżyna prawie, po której od świątyni do świątyni chodziły dawne, przedchrześcijańskie procesje.

Tłum ludzi depcze po płaskich kamieniach, pamiętających jeszcze tamte czasy. Tłum wspina się Świętą Ścieżką pod kolumnami świątyni wybudowanej ku czci dawnej „Bogini Miłości" — czystej miłości, nie pornograficzno-wenerycznej, jaką z czasem tej bogini doczepiono — mija świątynię, idzie ku tryumfalnej bramie, wystawionej na cześć pogromcy Żydów. Sympatyczny i ładnie uśmiechnięty Żyd ma tu aparat fotograficzny na trójnogu i robi zdjęcia na jej tle. Za nim i za jego bramą jest Forum.

Dziwne rzeczy widzi się na Forum. W zagłębieniu obszernym jak dolina stoją, jakby specjalnie nagromadzone w możliwie największej ilości, porozwalane mury, potrzaskane kolumny i łuki tryumfalne. Odbywa się tu coś jak festyn ludowy, coś jak koncert niedzielny na przedmieściu, brak jest tylko huśtawek i karuzeli. Gra muzyka, żałośnie, rzewnie, sentymentalnie. Na trawie, między marmurami i kolumnami siedzą, jak w podmiejskim parku na majówce, mężczyźni, kobiety i dzieci, wszystko z rzymskich przedmieść. Siedzą tu zdaje się tak samo i tacy sami jak niegdyś, i tak samo przekupnie sprzedają im orzeszki i gotowany bób czerpiąc dłonią wprost z worków. A kiedy się trochę do kogoś nachylić, tak samo z lekka jedzie od niego winem, jak niegdyś.

Trzy dziewczynki, ubrane żółto, różowo i niebiesko, dzwonią dzwoneczkami. Mały chłopczyk gwiżdże na gwizdawce. Jest to jakby sygnał, że pochód imitujący dawne procesje ma ruszyć. Ruszamy prosto i trochę w dół. Ciasno tu było tym procesjom. Widać to, gdy się spojrzy na resztki dawnych budowli. Miejscami ludzie mogli iść najwyżej po trzech, czterech, bo ścieżka, ciągle idąc prosto i trochę w dół, zwęża się tak bardzo, że wygląda jak najciaśniejszy przesmyk, zaułek. Taka właśnie, zaułkowata, skręca nagle, by ominąć masywny mur-zawalidrogę. Pod murem, wprost na ścieżce, obrali sobie miejsce spotkań okoliczni staruszkowie. Siedzi tu ich kilkunastu opierając się plecami o mur świątyni, paląc tanie cygara i fajki, śmiejąc się, rozmawiając, w wesołym słońcu przeżywając swe emerytury.

Marmury leżą wszędzie na Forum jak w kamieniołomie. Dzieci mijają z trudem resztki fundamentów, bloki marmurowe, przechodzą pod łukiem tryumfalnym, którego już zresztą wcale nie ma, i zaraz za tym nieistniejącym łukiem wychodzą na wyłożony płytami płaski plac, który niegdyś był tutejszym targiem — „Forum" znaczy „Targ". I ten maleńki placyk, ten rynek małomiasteczkowy, to jest właściwe Forum, od którego zaczęła się rzymska kultura i historia. Jest nieduży, kształtu podłużnego prostokąta. Z jednego boku ogranicza go Święta Ścieżka, z drugiego inna ścieżyna. Rośnie na nim trawa,

w jednym rogu stoi kolumna na wysokim podmurowaniu, obok kolumny jest kilka dołów. Gdy zajrzeć do nich, widzi się tylko to, że w jednym po wiosennych deszczach pozostało trochę wody, że z drugiego rozchodzą się jakieś podziemne korytarze, że w trzecim rośnie dużo zielska i psich grzybów, że koło czwartego sterczy kawałek muru, resztka świątyni dawnego „Pana Niebios i Ziemi" — Jowisza. Kilka dzikich krzaków rośnie na tym murku. Właśnie kwitną na różowo.

Dziecko biega wokoło świątyni i bawi się samotnie w wojsko. Składa się z patyka, jak z pistoletu, i woła:

— Pak, pak, pak.

To jest wszystko, co w tej chwili dzieje się na placu.

Nie mogąc nastarczyć skromnymi rozmiarami na tyle wielkości, ile od niego wymagano, plac ten oddał swą nazwę, sławę i znaczenie całej dolinie, sam stał się jej najskromniejszym kawałkiem, i teraz wszystko to, co jest wokół niego, dumnie się nazywa Forum Romanum.

Ludzie nadchodzą tłumnie na Forum. Głucho łomocą bębny wojskowej muzyki, koncertującej tu przy święcie. Na całym Forum czuć zapach przepoconych ubrań.

Chciałoby się o tym Forum mówić tonem podniosłym, poważnym, nastrojonym na dwa i pół tysiąca lat jego historii, ale się nie da. Zbyt wiele zabawnych rzeczy tu się dzieje, inaczej tu jest, niżby człowiek mógł sobie wyobrazić. Dzieci wdrapują się na mury, biegają pośród ruin, grają w piłkę na placach, na których stały dawne świątynie. Na wiele się tu dzieciom pozwala, jakby na wszystko.

Tuż przed nami, w miejscu, gdzie niegdyś stał dom i świątynia najczystszych dziewcząt — Westalek — śpi sobie spokojnie młody człowiek. Niegdyś podobnego instruza powieszono by za wtargnięcie między te mury. Podłożył sobie pod głowę swe niebieskie palto, oczy zasłonił zielonym szalikiem, żółte rękawiczki leżą koło jego twarzy, z kieszeni wystaje pomarańczowa chustka z krwawymi śladami karminu, startego z ust całowanej dziewczyny. Tęczy dopełnia fiołek rosnący przy twarzy.

Także pośród czegoś, co kwitnie fioletowo i różowo, siedzą kobiety. Karmią niemowlęta. Oto jedna z nich wyjmuje z bluzki piękną pierś, rzadko widującą słońce. Wyjmuje nawet trochę więcej niż trzeba, by pochwalić się jej kształtem, wprawnie podaje ustom oseska, z żalem przykrywa chusteczką. Tak rzecz urządziwszy na dłużej, rozpościera palce nadziewając na nie motek wełny. Druga kobieta zaczyna ciągnąć z motka nić.

Trzy inne kobiety siedzą w trawie. Śmieją się tak głośno i beztrosko, jak tylko potrafią młode kobiety, gdy nie ma między nimi mężczyzn. Szósta, siódma i ósma karmią niemowlęta z butelek. Jest ich tu jeszcze kilkaset, podobnie zajętych. Przewijają, usypiają, poskramiają, huśtają, wysadzają i pocieszają dzieci siedząc na resztkach murów, na obalonych kolumnach, na Świętej Ścieżce i pomniejszych ścieżynach. I to one wraz z dziećmi, które przewracają się po ziemi, nadają ton życiu na sławnym, starożytnym Forum Romanum.

Dzieci bawią się w owce. Mały chłopiec, z witką w ręce, pogania stado. Obok śpiących ludzi przechodzi stado jedno i drugie. Dzieci pełznąc naśladują owczy głos:

— Be, be, be.

Odbiegają nagle. Zostaje tylko najmłodsze. Kilka razy powtarza swoje „be, e", nie wiedząc, że poza nim nie ma już nikogo. Nie słysząc głosów, stoi chwilę iezdecydowane na czworakach, ogląda się wokoło, po krótkim wahaniu przyącza do obcego stada, nadciągającego z przeciwnej strony, od Palatynu, i na owo rozpoczyna:

— Be, be, be.

Ostrożnie stąpając pośród pełzających dzieci wchodzę na niewielką pochyłość, y zobaczyć fundamenty świątyni, którą niegdyś postawiono na pamiątkę najziwniejszego zdarzenia rzymskiej historii. Był to wymarsz z Rzymu całego roletariatu, który umyślił sobie w ten sposób uwolnić się od ówczesnych „paów" i poszedł pewnego ranka precz z Rzymu zakładając własne, czysto protariackie miasto. Celem uczczenia powrotu uproszonych o to przez rząd protariuszy wzniesiono świątynię „Zgody".

Coraz piękniej robi się w miarę, jak procesja idzie do góry między gęstnieące zabudowania. W skale odsłaniają się groty i podziemne korytarze, całe od zymu wcześniejsze miasteczko, wykute przez ludzi, którzy w tych grotach yli, gdy na miejscu Rzymu nie było nawet jednej chaty. Procesja wije się erpentyną okręcając sobą skalne wzgórze, by dojść wreszcie do najwyższego unktu, gdzie kończyły się dawne pielgrzymki — tryumfalne, dziękczynne błagalne — u progu najznaczniejszej świątyni, po której został tylko róg ndamentów głęboko ukrytych w ziemi. Dalej już nie ma nic, tylko przepaść, ad którą wisi „Plac", centrum dawnej rzymskiej władzy i kultury, niegdyś awne Pole Oliwne — Kapitol. Ale na tym Polu Oliwnym nie ma nic, co by ówiło o codziennym życiu Rzymu — wesołym czy smutnym. Nie jeżdżą tędy łopi kolorowymi wózkami zaprzężonymi w konie, osły lub muły. Nikt tędy ie pędzi owiec, nie pokrzykuje „ho, ho" na woły, nie piecze i nie sprzedaje asztanów. Nie ma tu włóczęgów i obłąkańców, żebraków i poetów. Przyszło tu ednak ze mną dwóch chłopców z Forum i to oni odkrywają rzeczy, które nawet tak surowemu miejscu dodają barwy i wesela. Znają nazwisko tutejszego amiatacza, który z szuflą i miotłą chodzi sztywno wzdłuż i wszerz placu ybiąc na każdy śmieć. I nazwisko to jest takie samo, jak to, które nosi guberator Rzymu. Drugie ich odkrycie to wielka rodzina maleńkich ślimaczków nieżdżących się w podkowie konia, na którym pośrodku placu siedzi jeden dawnych tutejszych imperatorów. Trzecie odkrycie to ścieżka mrówek, tak omyślana, by wiodąc poprzez całe wzgórze krawędziami tarasów nigdzie nie arazić wędrowniczek na spotkanie z ludzką stopą, tutaj, gdzie nieraz dziennie rzechodzi wiele tysięcy ludzi. Czwarte i ostatnie odkrycie, najdziwniejsze, to tosy listów z całego świata, adresowanych skromnie „Do Pana Jezusa w Rzyie", a otwartych i ostemplowanych przez wojskową cenzurę różnych krajów.

By zobaczyć tego Jezusa, schodzimy trochę w dół do olbrzymiej świątyni, iegdyś poświęconej rzymskiej „Pani Niebios". Idziemy do tej świątyni od ielu lat zamienionej na chrześcijańską i spostrzegamy, że kobiety, które tu chodzą, nie zatrzymują się przy żadnym ołtarzu ani malowidle ściennym. Każda pospiesznie żegna się i idzie dalej, w lewo, by zniknąć gdzieś w ciemości.

— Co to może być? — zastanawiamy się i idziemy za kobietami ostrożnie, ie wiedząc, jakie tam się mogą kryć tajemnice. Może dodatkowe wyjście? Może wyjście na jakiś inny, tajemniczy i piękny świat? Zbliżamy się do drzwi

i wtedy dopiero jeden z chłopców nagle woła z radością, zrozumiawszy, jaka tajemnica kryje się za tymi drzwiami:

— Och, chodźmy, chodźmy! Przecież tam jest Czarne Dziecko.

Wchodzimy do kaplicy niewiele z tego rozumiejąc. Brunatni mnisi trzymają tu straż. Chodzą cisi i dumni, że to im przypadł w udziale zaszczyt służenia czarnej figurce dziecka, które stoi przed nami na ołtarzu wyrzeźbione w drzewie. Ma na nóżkach złote pantofelki, za ubiór złoto, perły i brylanty. Jest trochę podobne do Buddy azjatyckiego i do pogańskich bożków afrykańskich. Patrzy prosto przed siebie ponad ludźmi, spojrzenie ma łagodne, czyste, poważne. Oddano mu całą kaplicę, udekorowano ją przebogato, co dzień przynosząc tu kosze kwiatów i z nimi stosy listów nadchodzących z różnych stron świata. Bo ludzie, którzy je widzieli, lubią drewniane dziecko i piszą doń listy. Ale nawet tak adresowane listy — „Do Pana Jezusa w Rzymie" — kontroluje cenzura. Leży ich tu wiele, zaklejonych paskami papieru z nadrukiem w różnych językach:

Verificato per censura — po włosku,

Controle Postal Militaire — po francusku,

Oberkommando der Wehrmacht — po niemiecku.

W ludziach, którzy patrzą na Bambino często, budzi się pragnienie, by posiadać je na własność, na swój wyłączny użytek. Toteż zdarzyło się niegdyś, że pewna kobieta ukradła Bambino, wywiozła do dalekiego kraju, ukrywała w piwnicy swego domu i schodziła do niego tylko nocą, w wielkiej tajemnicy. Ale pewnej nocy, odwołana nagle, nie domyka drzwi. W ten sposób Bambino może ujść z niewoli. Noc jest ciemna, straszna, miasto i kraj nieznane. Mimo to maleńkie Bambino nie zatraca się w nieznanym kraju i po długiej podróży lądem i morzem dociera wreszcie do Rzymu, przechodzi całe miasto na swych malutkich nóżkach skrępowanych sznurami pereł, potrafi nawet wdrapać się po wielkich schodach na wzgórze kościelne. Przychodzi tam nocą i stukaniem do drzwi budzi mnichów.

— Kto tam? — zapytują przerażeni wielkim łoskotem.

— To ja, Bambino — odpowiada drewniane maleństwo i tym kończy się ta piękna bajka opowiadana w Rzymie grzecznym dzieciom.

Zakonnik pokazuje mi jeden z listów.

„Śliczne Bambino — czytam w tym liściku-westchnieniu — żebyś Ty miało władzę nad nami! Jakby to było dobrze ludziom na świecie!"

*

Między kwitnącym różowo laurem, fiołkowym bzem i niebieskimi glicyniami coraz to słychać na Palatynie zdrobniałe imiona mówione gorącym szeptem. „Ućia, etta, ina" to końcówki, które się tutaj dodaje do imienia, by je spieścić.

Dwie dziewczynki, początkujące dopiero w miłosnych sprawach, czyste jeszcze jak Westalki, zaczynają swe ząbkowanie od pokazywania języka zaczepiającym chłopcom. Zazdroszczą starszym. Zazdroszcząc chodzą po bardziej ukrytych zakątkach Palatynu. To tu, to ówdzie przydybują czyjeś usta w mniej lub więcej namiętnym pocałunku. Wypadają wtedy znienacka i wołają udając wielkie zgorszenie i dużo niesmaku:

— Och, znowu miłość! Znowu się całują! Jakież to nudne!

Młodzi, którzy obrali sobie gęsto zakrzewiony Palatyn za miejsce spotkań, i nieszkodliwi maniacy, którzy szukają tu samotności, nadają ton życiu na Palatynie, tak jak matki z małymi dziećmi nadawały go życiu na Forum. Tam było ludno i wesoło, tu jest pusto, cicho i smutno.

Furtki podziemia nie domknięto, jakby zapraszając przechodniów. Wchodzę z szacunkiem dla pracy starego sklejacza—dziwaka, który tu całe życie grzebie się w tysiącach marmurowych kawałków wydobytych z gruzów. Przymierza je szukając, które do których pasują, zestawia, czyści, skleja. Wygląda to jak dziecinna zabawa zwana „składanki", gdzie z różnych kawałków papieru trzeba złożyć obrazek. Jego narzędzia pracy to świdry i świderki, dłuta i dłutka, różne szczotki i szczoteczki druciane, ryżowe, z włosia, miotełki z piór, pędzle, gąbki, nożyki. Jak przystało prawdziwemu pustelnikowi, stary ma długą, śnieżnobiałą brodę. Jest wysoki, nawet ogromny, gdy się podniesie.

— Trochę tu zdziwaczałem — mówi taki wyprostowany na całą swą ogromną długość. — Ale trudno nie zdziwaczeć, jeżeli człowiek pracuje więcej niż pół wieku nad sklejaniem czegoś, co inni własnymi rękami połupali na kawałki.

Milczy dosyć długo strużąc marmur dłutkiem. Potem uśmiecha się do dzieci, które mu pomagają wyskrobując wapno ze szczerb.

— To żmudna praca, prawda? — mówi.

— Ale przyjemna — odpowiadają dzieci, które widziały, jak stary z drobnych kawałków złożył śliczną marmurową główkę.

W ślicznym miejscu na skraju palatyńskiego wzgórza stoi poeta. W dole widać Drogę Tryumfów, za nią ciągną się wzgórza pokryte sosnami, nad nimi wznosi się jasne niebo, po którym płyną białe obłoki. W dali na ciemnoniebieskich górach leży także niebieski śnieg.

Poeta jest zarośniętym oberwańcem, który wysoko nosi wielką i łysą głowę, patrząc półprzytomnie wyłupiastymi oczami. Jest tu zawsze od wczesnego rana i całymi dniami niezmordowanie pisze wiersze, ale raz postanowiwszy, że nie będzie ich drukował ani komukolwiek czytał, pisze na drobnych karteczkach, potem każdą drze na strzępy i puszcza z wiatrem, sobie pisząc a Muzom.

Żerdziami ogrodzone resztki murów, piwnic, podziemnych korytarzy. Dwa laury zrastają się tu ze sobą ujmując się w objęcia. Kwiaty „Niedźwiedziej Łapy" pokryły mury. Wąskie schody prowadzą do czegoś, co jest szczątkami chatynki postawionej przez pierwszych mieszkańców Rzymu. Czatuje tu na ludzi zdziwaczały staruszek, który udając dozorcę Palatynu próbuje sprzedać nędzne falsyfikaty jako „starorzymskie monety". Mówi, że znalazł je tutaj, pod jednym z kamieni, pokazuje gdzie. Kiedy jednak, z litości dla staruszka, zgodzić się na kupno, ten wybucha śmiechem. Teraz ma okazję, by pokpić z kupującego.

— O niezmierzona naiwności ludzka! — woła. — Uważaj, człowieku, nie daj się skwitować „fałszywą monetą"!

Raz przecież zdarza się, że jakaś młoda kobieta, mocno umalowana, bierze do siebie słowa o fałszywej monecie i mówi do męża:

— Chodźmy stąd. Ten człowiek mnie obraża.

Młoda i smutna dziewczyna nie znalazła sobie nic innego, by zaznaczyć swe obłąkanie, tylko słowa, które powtarza szeptem, przemierzając wzdłuż i wszerz wzgórza Palatynu: „Świat jest piękny".

Dobrze wybrała sobie miejsce, gdyż wielkie piękno Palatynu sprawia, że podobne słowa wydają się czymś naturalnym, jej obłęd może się w ten sposób zakonspirować. Pierwszy raz słyszę jej smutny szept w tym końcu Palatynu, gdzie w dali widać niewielki kościół, jakby wiejski, pod wysmukłymi palmami. Tak, świat jest rzeczywiście piękny, gdy się go widzi z tak uroczego zakątka. Wkrótce jednak, przeszedłszy sosnowy las na wzgórzu, spotykam tę dziewczynę na dawnym placu sportowym w dole między wzgórzami. Chłopcy grają tu w piłkę, bawią się dzieci. Patrzę na to z dawnej loży cesarskiej. Dzieci stąd widziane robią wrażenie młodych zajączków igrających na leśnej polanie. Rozbiegają się za lada szmerem, staje się nim głos obłąkanej, która przechodząc między spłoszonymi dziećmi powtarza teraz swoje słowa bardziej dramatycznie, jakby kogoś o tej prawdzie gorąco mimo wszystko przekonując.

Świat jest piękny? Dlaczego biedna powtarza podobne słowa takim tonem, już świata nie widząc?

Kobieta siedzi na tarasie i patrzy, zamyślona, w dół, na Forum. Piękne słońce południowej godziny skupiło się na tym tarasie. Najwięcej śpiewa tu ptaków i najpiękniej kwitną drzewa i krzewy. Na dole, pod balustradą tarasu kończącego Palatyn, leży Forum widoczne jak na dłoni, przy nim widać Koloseum żółto-czerwone i prawie lila, dalej bramy tryumfalne i miasto jakby przyrośnięte do Forum i do Koloseum. Kobieta patrzy w dół zamyślona, okazuje się jednak, że czeka na ludzi, którzy tu przychodzą, by patrzeć na Rzym. Wtedy przyciąga do siebie swe dziecko istniejące tylko w wyobraźni, gładzi je po główce, mówi delikatnie:

— Chciałabym, żebyś pokochał to miejsce.

I nieraz, zwracając się do ludzi, którzy przypatrują się tej scenie, wyznaje szeptem ze wzruszeniem, jednakowym za każdym razem:

— On jest poczęty tutaj, na Palatynie.

Swój cichy obłęd obnosi po Palatynie kobieta, której się wydaje, że jest dawną ukochaną Córą Nieba i Matką Pana Niebios i Ziemi — wielbioną na tym wzgórzu w nie podruzgotanych jeszcze świątyniach wzniesionych bogom, w których dzisiaj już nie wierzy ani jeden człowiek na świecie. Ma żal do ludzi, że z dnia na dzień odwrócili się od niej wyszydzając to wszystko, w co uprzednio najświęcej wierzyli, co uwielbiali na klęczkach, w chwilach klęski tarzając się w prochu i bijąc czołem u jej stóp. Tak podle zaparli się wszystkiego, co „wyssali z mlekiem matki", podpalili jej kościoły, których najmniejsze uszkodzenie karali przedtem śmiercią jako świętokradztwo, obalili posągi, przed którymi dawniej zanosili najgorętsze modły, rozpędzili kapłanów zamykając ich w więzieniach lub wydając na śmierć zwycięskim chrześcijanom.

Przechodząc ze stopnia na stopień kobieta dochodzi do różnych wniosków i konkluzji, skarży się i gniewa, i płacze, bo przecież ona też była najlepszą matką, ona też ocaliła syna przed śmiercią podrzucając potworowi do pożarcia kamień zawinięty w pieluszki, a potem uciekając z dzieckiem t a k ż e do Egiptu. Nagle zatrzymuje się i teatralnie szuka przerażona, gdzieby się skryć,

bo ścieżką nadchodzi dwóch jakichś ubogich prowincjonalnych księży, kapłanów tamtej.

„*Apage, apage*" — szepcze cichutko stając za złomem muru.

*

Dzień jest słoneczny i upalny, tłum śpiewa i bawi się na sąsiednim Forum Romanum, gdy zstępuje w podziemia skalnej jamy „Mamertyńskiego Więzienia", które niegdyś służyło tu władzom za podręczny areszt. Nie jest to duże — wszystkiego dwie niewielkie salki, umieszczone jedna nad drugą — i dziś nie wystarczyłoby nawet w małym miasteczku, a siedzieli tu różni ludzie — niektórzy tu umierali, inni szli stąd na śmierć — poeci i filozofowie, przywódcy ludu i prorocy, złodzieje i buntownicy. Dziś jednak żadne z tych nazwisk, niegdyś sławnych, nie mówi wiele, poza tym jednym imieniem człowieka, który w opowieściach Nowego Testamentu wypełnia rolę najprostszego prostaczka, człowieka z ludu lub nawet „Szarego Człowieka", nieraz przedstawianego jakby w grotesce.

Z legendami o świętym Piotrze-Opoce, odkąd przywędrował on do Rzymu, gdzie *petra* kamień znaczy, związały się różne kamienie, głazy, skały i opoki. Piękna legenda mówi, że swego czasu, gdy w Rzymie działo się niedobrze z chrześcijanami, święty Piotr, już wówczas stary, uciekał z Rzymu boso, o kiju, nie wiedząc, że ledwie wyjdzie za miasto, spotka Jezusa, który go tak bardzo zawstydzi.

— Gdzież ty idziesz, Jezu? — wykrzykuje zdumiony, myśląc, że Jezus nie wie, co się dzieje w Rzymie, jeżeli tam zmierza.

— Idę umrzeć za naród, gdy ty go opuszczasz — odpowiada Jezus i tak zawstydzony święty Piotr nie może nic innego zrobić, tylko wrócić. Ale jako pamiątka po tym spotkaniu pozostaje ślad stopy Jezusa odciśnięty — rzecz oczywista — w kamieniu.

Święty Piotr powróciwszy do Rzymu zostaje zamknięty nie w zwykłym więzieniu, lecz w tej jamie skalnej, mamertyńskiej. Inny kamień związany z jego imieniem to skała, z której wytrysnęła woda, by święty Piotr miał czym chrzcić strażników. Jeszcze inny kamień to ten, w który uderzył głową. Tę legendę odczytuje z pamiątkowej tablicy wysoka i siwa zakonnica, która tu przyprowadziła kilkanaście młodziutkich zakonniczek. Mówi jasnym i mocnym głosem, z którego przebija niezłomna wiara we wszystko, co jest do wierzenia podane:

— W to miejsce święty Piotr uderzył głową pchnięty przez zbirów i ślad w cudowny sposób utrwalił się na kamieniu.

Zakonniczki klękają.

— Mój Boże — mówi jedna z nich cicho, tym westchnieniem oddając wzruszenie własne i swych towarzyszek. Każda drobnymi usteczkami całuje kratę na cudownym miejscu.

Idziemy teraz po schodach w dół, do następnej jamy.

— Tu święty Piotr był przykuty łańcuchami — objaśnia zakonnica pokazując kamienny słup — i modlił się o wodę, bo nie miał czym chrzcić towarzyszy niedoli. Za sprawą cudu woda wytrysnęła ze skały, by święty Piotr mógł chrzcić współwięźniów i strażników.

Każda z dziewcząt, nie mogąc dosięgnąć ustami, dotyka słupa końcami palców i przenosi dotknięcie na usta, czoło, ramiona i piersi, każda potem przyklęka przed ołtarzem, na którym złotem pokryty od stóp do głów święty Piotr stoi ze świętym Pawłem. Jeden rozkłada ręce do błogosławieństwa, drugi z hełmu strażnika leje wodę na głowy ludzi, którzy w pokorze czekają swej kolei. Zakonnniczki przepełzają przed nimi — śliczne, blade i żałosne, tylko usteczka różowieją im w bladych twarzach, potem idą na górę, a w podziemiu zostaje robotnik w czapce świeżo utytłanej błotem. Stawia na podłodze lampkę górniczą, poprawia zrobioną z pończochy czapkę i zawiązuje mocniej na szyi swój fioletowy szal. Potem mówi pokazując tunel wybity w murze:

— Dziurę tu robim, panie.

Schyliwszy się, zgięty we dwoje, wchodzi w głęboki tunel. Wciskam się za nim aż do końca, gdzie robotnik oświetla duży otwór, wybity w murze mocnym i starym, dwu i półtysiącletnim.

— Główny kanał tędy przechodził, wie pan? Sławna „Cloaca Massima", panie — powiada i wsadza głowę do dziury, potem przechylając się połową ciała do kanału, dodaje: — Musiała tu przez Forum płynąć jakaś rzeczka, którą potem wpuścili pod ziemię.

Robi dla mnie miejsce, stuka kilofem w mur i mruczy:

— Dobra była robota.

Tak jakbym to już widział namalowane przez któregoś ze starych mistrzów, łączą mi się w jeden tryptyk wszystkie trzy obrazy: świętego Piotra na ołtarzu, pokrytego złotem, robotnika z kilofem w jednej ręce i górniczą latarką w drugiej, w czapce z pończochy utytłanej w błocie i fioletowym szalu na szyi, smutnych, ślicznych i bledziutkich dziewcząt wreszcie, w białych, średniowiecznych strojach. Idę za nimi na górę, do kaplicy wymurowanej nad więzieniem. Zakonnica powtarza kilka razy nazwę wiszącego tu krzyża:

— Święty Krzyż z Krowiego Pola.

— Z jakiego pola? — pyta jakiś człowiek myśląc, że się przesłyszał.

— Z Krowiego — ktoś powtarza nazwę i wyjaśnia, co to znaczy. Okazuje się, że to właśnie Forum Romanum, przez wszystkich zapomniane po zwycięstwie chrześcijaństwa, tak niegdyś — Krowim Polem — nazwano. Nie tylko z powodu krów, przypędzanych tam na pastwisko, ale także z powodu „nierządnic" nazywanych krowami w wulgarnym języku, gdy obrały sobie te tereny jako miejsce uprawiania zawodu. Część pogardy zawartej w ich przezwisku skierowano także przeciw dawnym boginkom z Forum, przypisując im tak samo lekkie i wesołe obyczaje. Prawdziwe krowy, krowy nierządnice i krowy boginki przepędzono stąd z czasem i w kaplicy wymurowanej nad starym rzymskim więzieniem człowiek wykrzywiony grymasem męczarni, rozpięty na Świętym Krzyżu z Krowiego Pola, zastąpił dawne wesołe boginki. Zakonniczki, piękne jak boginki, ledwie wszedłszy do kaplicy, padają na kolana.

— Jezu na krzyżu umęczony, Jezu Synu Boga, zmiłuj się nad nami — jęczą bijąc czołami o kamienną posadzkę kaplicy i całując ją dziecinnymi usteczkami.

*

Stary oracz w dwa wielkorogie siwe woły orze zbocze jednego z siedmiu rzymskich wzgórz.

— Ouu — mówi do wołów nachylając się nad pługiem. Woły ruszają — wielkie, rozrosłe, miękkie i przelewne, głowy niosą nisko i przedziwnie stawiają rozcapierzone stopy-racice. Ostrze pługa lekko wchodzi w ziemię, odwala skiby wielkie, błyszczące w słońcu. Dwie wrony, tradycyjnie dopełniając obrazu, idą za oraczem.

Z podmiejskich osiedli i wiosek do Rzymu jadą ciężko załadowane wozy, każdy zaprzężony w dwa konie w szpic, każdy podpierany ramionami ludzi. Wiozą cegłę i cement, kamień, wapno i pustaki na budowę. Między wozami przemykają tutejsze wózki na dwóch kołach, ciągnione przez małego konia, z gniazdem uwitym dla człowieka pod różnokolorową budą, malowane na wszelkie wesołe sposoby: w pasy, kraty, koła. Do każdego malunku doczepiono wszystko, co może przynieść szczęście, i w tak ustrojonych wózkach wiezie się warzywa, olej, wino. Tym samym obarcza się osły, każąc im dźwigać przytroczone po bokach beczki i kosze. Wielkie ciężarowe auta unowocześniają tę karawanę, grzęznąc w niej bezradnie. Nie pomagają trąbki i klaksony. Jeden osioł potrafi wszystko przekrzyczeć.

W miejscu, gdzie niegdyś stało wiele pięknych budowli, tylko łąki zielenią się w dali i czernią zwaliska olbrzymich starorzymskich łaźni, których wielkie mury sterczą w niebo samotnie. Wieje od nich pustką, smutkiem i grozą — na pamiątkę tego upadku kultury, który przyszedł ze zwycięstwem chrześcijaństwa, gdy życie ograniczyło się do najprymitywniejszych form, gdy do wszystkiego jakby, co nie służyło bezpośrednio nowej wierze, odnosił się nakaz: „Słowa wasze mają być: tak, tak. Nie, nie. Co więcej jest, ode złego jest". I wszystko, co było ode złego, szło w ogień. Toteż dziś kosy gwiżdżą i wiją gniazda w miejscach, gdzie niegdyś ludzie przychodzili po pracy, by spędzić czas w beztrosce, radości i weselu. Ścięto las tysięcy najpiękniejszych rzeźb, zwalono stropy, z mozaikowych posadzek zostały strzępy: skrzydło kosa, esy-floresy jego dziobu.

Pustą drogą przy zwaliskach, jak duch z dalekiej przeszłości, idzie stary chłop, jedyny przechodzień. Prowadzi objuczonego osła. Piękny jest jego osioł, jak z mozaiki starożytnej, młody i czarny, z rozumnymi oczami w białych obwódkach. Chłop opiera dłoń na biodrze osła i tak go wiodąc, od czasu do czasu mówi do niego w pustkowiu to samo „Ouu", które mówił oracz do wołów.

Stare mury, odchodząc od ruin i idąc w dół zboczem wzgórza, prowadzą do nisko położonej bramy i piramidy — jakby pomnika „niedobrej miłości" egipskiej Kleopatry. Służy to jedynie jako zabawna dekoracja, a fosa, która otacza piramidę, przydaje się tylko dzikim kotom. Siedzę na słońcu, ale zrywają się wszystkie, by przybiec na miejsce, ponad którym zatrzymał się człowiek z koszem. Chwilę czekają patrząc w górę, potem, rozumiejąc wreszcie, że to tylko chłop odpoczywa, wracają zawiedzione na swe miejsca. Bezpieczne w swojej fosie, leżą znowu w słońcu — leniwe, ale zawsze w pozach pięknych i nieraz aż wyszukanych, im dziksze, tym bardziej dbałe o estetykę i elegancję. Drzemią, myją się, spokojnie przeżywają swe kocie życie. Człowiek zawsze przyniesie im coś do jedzenia, a tysiąc dziur, które prowadzą do podziemi, da im schronienie, choć może nie zawsze pewne: kotom wyłapywanym i jako „potrawka z królika" podawanym w rzymskich restauracjach tutejsze kocie mamy przygotowały pamiątkową tablicę, by ją wmurować u stóp piramidy.

„Te pola, które niegdyś służyły za miejsce wywózki śmieci i pobitych dzba-

nów, Senat i Lud rzymski przeznaczyli na użytek publiczny jako pastwisko trzód" — czytam na starej tablicy.

Pól i trzód już nie ma. Są tylko czynszowe domy i zgiełkliwe ulice, kolejowy dworzec, magazyny, składy, targowisko i zagubiony w tym wszystkim najmilszy z rzymskich cmentarzy, gdzie „spoczęła ziemska powłoka" poety z dalekiego kraju. Niegdyś kochany, dziś zapomniany prawie zupełnie, smutny, że śmierć nadchodzi tak wcześnie, prosił, by na jego grobie umieszczono te słowa, które właśnie czytam:

„Tu leży człowiek, którego imię było napisane na wodzie".

Jedyne zwierzę, jakie widzę na tych dawnych polach, „oddanych do publicznego użytku", to młoda kobyłka piaskowego koloru, o czarnej grzywie, pęcinach i ogonie, stworzenie miłe, ufne i posłuszne. Zmienia właściciela — rzemień jej kantarka przechodzi do rąk dwudziestoletniego chłopca. Ten, zadowolony z kupna, klepie klacz po szyi, jeszcze rozchyla jej wargi, by nacieszyć się młodzieńczością zwierzęcia, to znaczy krótkimi zębami, mało wysuniętymi z dziąseł.

U czegoś, co jest resztką tryumfalnej bramy — poszczerbionej, ściągniętej żelazem, by się nie rozleciała, ludzie wiążą konie i woły. W drzwiach, do których idzie się wysoko w górę po szerokich schodach, stoi karczmarka pięknej, rzymskiej urody, panna Sabbatini, i głosem miękkim zaprasza w ciemną i chłodną otchłań swej starej winiarni, wykutej głęboko w masywnej skale, do sali obszernej, nisko sklepionej półokrągłą kamienną powałą. Tu, pośród gromady ludzi — chłopów i handlarzy, woźniców, tragarzy i rzemieślników, pośród kobiet młodych i starych, które wraz z dziećmi i wnukami obsiadły stoły, mówi się „pół", jak u nas. Piękna Sabbatini, zajmując miejsce u wejścia do skalnych nisz, gdzie leżą beczki, gdzie na półkach stoją rzędy gąsiorów i omszałych butelek — oparta o beczkę — wiotka, powiewna, z rozpuszczonymi włosami, toczy do karafki pół litra wina i przynosi wraz z grubymi szklankami i garścią migdałów, którymi się tu wino przegryza. Żelazny tłuczek leży na stole.

Na granicy starożytności i nowoczesnego miasta umieściła się przy skrzyżowaniu dróg stara kuźnia, jakby wspomnienie dawnych czasów. Widać w jej czerwono-czarnym wnętrzu ogień i miechy, i kowadła, widać do białości rozpalone żelazo, które niosą długimi szczypcami, słychać bicie młotów. Tutaj, przy kuźni, znajduje się resztka czegoś, co mogło być wejściem do warsztatów, gdy zaczynano „kować" w brązie, w złocie i srebrze, potem w żelazie. Na zatartych płaskorzeźbach stoją mężczyźni i kobiety, którzy sobą i gestami chcą jeszcze coś wyrazić, choć brak im poutrącanych rąk, choć nieraz nie mają rysów na zatartych twarzach. Pozostały z nich jedynie wypukłości piersi, głów, ramion. To, że ktoś jest kobietą, można poznać tylko po utłuczonych wypukłościach piersi i włosów, że ta kobieta płakała, widać tylko z gestu rąk, uniesionych do oczu. Tak z pochylenia ciała można poznać, że mężczyzna, który stoi z tą kobietą, dźwigał coś na plecach.

Obok kamiennej płaczącej kobiety i niosącego ciężar na plecach mężczyzny wiejski żywy człowiek rozłożył na ziemi worek. Na dnie jest trochę gotowanego bobu. Wieśniak sprzedaje przechodniom to prymitywne jadło, ludzie jedzą bób, popijają go zgarniając dłońmi do ust strumyki fontanny i tak pojadłszy i popiwszy idą dalej.

Maleńką świątynię, jedyną ocalałą, ludzie kochają za jej kształt okrągły, za

ten daszek jakby przykrywający stóg, za tych dwadzieścia kolumienek, którymi ją otoczono. Świątyńka jest zamknięta. Ale gdy zajrzeć do środka, to widać, że nie ma tam posążku dawnej Westy, tylko na ścianie przybito pluskiewkami, obwieszając tanimi kwiatami z papieru, obrazek religijny, z rodzaju tych, jakie można dostać w każdym sklepiku z dewocjonaliami. Niebieskawa Madonna trzyma tam na kolanach Jezusa. Rzeczywiście, zwyciężyłeś, Galilejczyku.

Karzełkowaty człowieczek jak z bajki zapala górniczą lampkę — niby lampkę krasnoludków — i prowadzi podziemiami, gdzie zwalono wielkie skarby: tysiące potłuczonych skorup wykopanych na „dawnym pastwisku". To też się będzie sklejać, jak i tysiące marmurowych kawałków, które wykopano z ziemi, wydobyto z fundamentów, wyłuskano z rozwalonych dziś murów. Z niektórymi trudno się rozstać. Mają tyle ludzkiego ciepła. Podejmuję z ziemi główkę chłopca, który uśmiecha się do mnie szelmowsko trzema czwartymi twarzy. Jednej czwartej brak. Zadziwiająca rzecz: mruży do mnie oko. I z całej dawnej rzymskiej historii to może wydać się najzabawniejsze: że już wtedy ludzie umieli mrugać do siebie porozumiewawczo. Zamykam ten uśmiech w dłoni. Palce obejmują całą główkę. Marmur ogrzewa się i uśmiech staje się jeszcze ładniejszy, przymrużenie oka wyraźniejsze.

Karzełkowaty człowieczek tymczasem otwiera coraz dalsze drzwi-bramy i błyska po schodach-gigantach promykiem latarki. Prowadzi teraz w górę, coraz wyżej i wyżej, aż do najwyższych galerii, wiele pięter ponad ziemią, w pustce i ciszy, gdyż prawie nie dochodzą tu z dołu odgłosy życia. W tym ogromnym i ponurym gmaszysku dawnego cyrku, nie w celach mieszkalnych budowanym, od wielu lat gnieździ się wraz z dziećmi kilkaset rodzin rzymskiej nędzy, jakby przeniesionych tu skądś po pożarze czy trzęsieniu ziemi. Wielkie sale są naprędce podzielone na mniejsze klitki poziomo i pionowo, wielkie przestrzenie między kolumnami zabite dyktą, deskami, zasłonięte tekturą, papą, łachmanami, na kamiennej posadzce położono deski, by nie było tak zimno, by jednym słowem „nie ciągnęło", porozwieszawszy zasłony ustawiono za nimi żelazne łóżka, szafy, piecyki, kuchenki i kołyski, i zaraz w pierwszej sali słychać chyba ze trzy matki nucące.

Gdy jedna z nich nuci po antypaństwowemu amerykańskie *„Sleep, my baby"*, co na polski się tłumaczy szeroko znanym: „Śpij, mój synku, mój piękny ty Murzynku". W innym kącie jakiś młody człowiek zawodzi w dziurę okna: *„Mamma, ti voglio tanto bene"*.

Bramą poświęconą Oktawii, jednej z wielu cesarzowych rzymskich — Żydówek, wchodzi się do Ghetta, dawnej dzielnicy żydowskiej. Przechodzą tędy ludzie ubodzy, nie za dobrze odżywieni i ubrani, raczej nawet biedni, i ubogo też wygląda ta brama, wiele razy w różnych czasach łatana. Pozostało z niej zaledwie kilka kolumn i łuków, pościąganych żelazem. Dziś stanowią obramowanie przejścia z jednej uliczki w drugą.

Gdy na tę bramę patrzę, służy tylko samotnej zabawie jednego dziecka. To żydowski chłopiec pięknej, wschodniej urody, o czarnych oczach, kędzierzawych włosach. Z drobnych kamyków układa jednak nie gwiazdę sześcioramienną, lecz koło. Pomaga sobie językiem, który niezmordowanie porusza się w kierunku kładzionego kamyka. Nie okazuje strachu, gdy do bramy wchodzi miejski włóczęga, człowiek obłąkany, by się poczochrać o marmurowe kolumny.

Może to tylko brud, może także wszy. Obłąkaniec jest zarośnięty, chyba nigdy nie golony. Jego otwarta marynarka ukazuje nagie piersi, porosłe rudą szczeciną. Oczy ma nieprzytomne, podpuchnięte, i sam siebie pociesza, gdyż z jakiegoś powodu ma wiele zgryzoty. Nasłuchuje, rozgląda się, za czymś śledzi czy czegoś wypatruje, idąc tanecznym krokiem od jednej kolumny do drugiej zagląda to tu, to ówdzie, jakby kogoś szukał. Nawet obstukuje każdą kolumnę, przy każdej czeka, przy każdej mówi:

— Nie przyszedł.

Albo:

— Nie ma go między nami.

Albo:

— Nie ma go także tutaj.

Kobieta stojąca koło bramy, matka bawiącego się chłopca, patrzy na niego chwilę, potem pyta dobrotliwie:

— Kogo szukasz, Izraelu?

Obłąkany tylko trochę podnosi głowę i odpowiada szeptem, ze łzami w oczach, jakby zwierzał jakąś bolesną tajemnicę, rzecz, której nie wolno powiedzieć:

— Nie ma Eliasza. Nie przyszedł.

Jest właśnie żydowska Wielkanoc. Wielu ludzi z tej dzielnicy — nie tylko obłąkany Izrael — jeszcze przecież wierzy, że prorok nie umarł i przychodzi na wielkanocny posiłek do niektórych domów.

— Nie płacz, Izraelu — mówi dobrotliwie kobieta. — Prorok przyjdzie do nas na przyszły rok.

Czekają ciągle jeszcze Mesjasza i proroka, łudzą się, że któryś z nich wreszcie przyjdzie, i łudzą się naprawdę. Ta wiara tkwi w nich zapewne głęboko, jeżeli dotychczas potrafi stać się przyczyną obłąkania.

Dobrotliwa kobieta odchodzi z bramy rzymskiej cesarzowej — Żydówki. Odchodzi także Izrael. Na ich miejsce zjawia się staruszka z maleńkim piecykiem i zaczyna piec kasztany. Z pobliskiego okna daje się słyszeć pojedynczy krzyk. Staruszka podnosi głowę.

— Franka rodzi — szepcze.

Ciasno jest w tutejszych uliczkach. Coraz ciaśniej. Ze wszystkich stron idą kuchenne wyziewy, czuć smażony olej i cebulę. Para, niosąc te zapachy, bucha z okien parterów, suteryn i pięter. Trzy kobiety wytaczają z bramy wózek z piecykiem i zaczynają na placu uroczyste smażenie czegoś na ogienku z drzewnego węgla — gwardianki dawnego obyczaju, tradycji, religii — stare, rozczochrane i brudne jak wiedźmy, jak czarownice. Domy wokoło są odrapane i brudne, budowane z lichego materiału, im dalej, tym straszniejsze. Sypie się z nich gruz, aż dziw, że się to trzyma razem z obyczajem, religią, tradycją. Jest to tutejsze „Ghetto" — miejsce, w którym ta nazwa niegdyś powstała — stanowi ona resztę z *„Borghetto"*, które było zdrobnieniem słowa *„Borgo"*, czyli miasto.

Ludniej i jaśniej robi się na wybrzeżu Tybru. Pustym bulwarem przy Ghetcie idą dwie dziewczyny. Zwierzają się sobie z jakichś powodzeń czy zawodów, wchodzą na most, by popatrzeć w dół, na żółto-szarą wodę, o której mówi się, że jest „płowa" — *biondo Tevere* — jak o Wiśle mówi się szara, o Dunaju niebieski. Dziewczyny wróżą sobie — wbrew zakazom swego wyzna-

nia — zrywając listki z płatków więdnącej róży. Skończona wróżba — dziewczyna przechyla się nad poręczą i oddzierając z kwiatu płatki rzuca je powolnej, płowej wodzie.

Człowiek jest zdumiony, że to maleństwo, które wystaje tu z wody, czystej, zabarwionej odbiciem żółtego piasku dna, jest rzeczywiście sławną wyspą na Tybrze. Innej nie ma. Potwierdzają to przechodnie, a wiedzą dobrze, gdyż właśnie na tej wyspie, która jest najdalej wysuniętą częścią żydowskiej dzielnicy, urodzili się i mieszkają.

— Cóż w tej wyspie dziwnego? — pytają.

Wcale nie wiedzą, że chłopcy i dziewczęta uczą się po szkołach rzymskiej historii, o tej wyspie myślą jako o świetnym miejscu do robinsonowej zabawy. Ale taka maleńka? Aż wydaje się prawdziwe, że powstała w miejscu, gdzie zatonęła łódź, od jej zarysu biorąc swój podłużny kształt. Dziś wygląda na wybrzuszenie mostu, na kaprys architekta, który budując most rozszerzył go w prawo i w lewo, by ludzie mogli sobie pospacerować. Most idzie do niej i od niej — na drugą stronę rzeki.

— Jak się tu żyje? — pytam pierwszego spotkanego człowieka, zdziwiony, że tu zawędrowałem.

Ten człowiek to kominiarz rejonu. Stoi przed winiarnią, bo i tu jest winiarnia, trzyma w jednej ręce szklankę z winem, w drugiej tanie cygaro. Wygląda na to, jakby uprzejmie czekał u wejścia na wyspę, by przynosić ludziom szczęście. I każdy, kto przechodzi, korzysta z jego grzeczności dotykając miotły i palcem lekko ubrudzonym drapiąc się za uchem.

— Spokojnie się żyje — odpowiada kominiarz o czarniawej twarzy szczerząc białe zęby. Dopija wino, wsadza w usta cygaro i poprawia swe sznury, szczotki, ciężarki, by wreszcie uchylić czapki.

— Dziś czyszczę kominy na całej wyspie — mówi odchodząc.

Miejsce nie jest ruchliwe i żyje się w nim spokojnie, to prawda, ale biednie. Szyldy starają się zachęcić taniością. Uboga bielizna suszy się na sznurach rozwieszonych po wszystkich murach od okna do okna i przyjrzawszy się widać, jak jest zdarta. Trzeba wiele wysiłku, by strzępy zacerować, pozszywać, zrobić zdatnymi do użytku. Ociekające wilgocią mury, przy których się bielizna suszy, najlepiej mówią o biedzie mieszkańców.

Pierwsze drzwi na wyspie prowadzą do winiarni. Miejsce kominiarza zajmuje u tych drzwi listonosz.

— Ile jest dzisiaj listów na wyspę? — zapytuję.

— Trzy do mieszkańców, osiem do szpitala — odpowiada listonosz i taki też jest, proporcjonalnie, skład tutejszej ludności.

Na wyspie spotykają się dwie dzielnice o najlepiej zachowanej dawnej ludności, żyjącej odrębnie, niechętnie mieszającej się z sobą: z jednej strony rzeki żydowskie ghetto, z drugiej Zatybrze, niegdyś i obecnie proletariacka dzielnica.

Na wyspie spotkały się też z sobą i różne religie — rzymska, żydowska i chrześcijańska wreszcie, która, połączywszy obie pierwsze, z czasem odżegnała się od obu. Razem religie te wytworzyły tu dziwny kult gipsowej Madonny. Stoi ona na miejscu ołtarza dawnej pogańskiej świątyni, w której niegdyś czczono patronów ludzi chorych, rannych, cierpiących. Cała wyspa była poświęcona temu kultowi, odbywał się tu jakiś obrządek leczniczy, jakby w chramie starców-czarodziejów, i dziś, obok tradycyjnego szpitala na

wyspie, jest tu przytułek dla starców — żydowskich. A na miejscu posągu Boga, który opiekował się chorymi, stoi ta gipsowa figura, malowana na niebiesko, z wężem u stóp — jak dawna rzymska Minerwa. Jej kult? Oto on: ściany kaplicy, podstawa, na której stoi figura, także lichtarze i ozdoby obwieszono czymś całkiem nie staromodnym, czymś z naszej dwudziestowiecznej epoki. Są to fotografie młodych ludzi, najczęściej amatorskie, często i uliczne, także te straszne, jakie robi się na odpustach, jarmarkach i na przedmieściach, głównie w pobliżu koszar albo w miejscu spotkań wiejskich służących z żołnierzami. Jako tło — to się jednakowo powtarza w każdym kraju — tu także służą kolumienki, staw, łabędzie, obecnie także samolot. Wszystkie fotografie, które tu zawieszono, przedstawiają żołnierzy albo marynarzy. To narzeczone tych chłopców poprzynosiły ich fotografie, przypięły biurowymi spinaczami albo pluskiewkami, położyły u stóp figury, gorąco je przed położeniem całując — aż do mocnego odbicia ukarminowanych warg na zdjęciu i na stopach figury. Na odwrocie napisały swe prośby z rodzaju tych, które wycisnęłyby łzy najokrutniejszemu człowiekowi. Jak za dawnych czasów ze swym nieszczęściem i nadzieją przychodząc tutaj, do dawnego chramu poświęconego pogańskiemu bóstwu chorych, opuszczonych, nieszczęśliwych, kalekich — Hefajstosowi. Ale nie o niego tu dzisiaj chodzi, lecz o gipsową figurę, która wcale nie wyobraża słodkiej, młodziutkiej i tak samo jak te dziewczęta nieszczęśliwej Madonny, lecz prostą kobietę — jakby z dzisiejszego ludu, kobietę chyba już czterdziestoletnią, bardzo mocną i pewną siebie. I to ona pośród tysięcy Madonn istniejących w Rzymie jest dla tych dziewcząt prawdziwą *„Mamma"* — prawdziwą matką, taką, do jakiej mogą przyjść jakby siostry jej Jezusa, który mając w tym czasie ich lata błąka się gdzieś po świecie, może na wojnie, może na morzu jako zwykły jeszcze, gołowąsy młody chłopak. Właśnie ta jego matka, gruba i mocna, właśnie w tym wieku — koło czterdziestu lat — nie da im zrobić krzywdy, ich troski zrozumie. Przed nią mogą wypłakać się jak przed własną matką. Toteż na odwrocie każdej fotografii jest to słowo:

„Mamma."

„Mamma, pomóż."

„Mamma, spraw, żeby wrócił."

„Mamma, opiekuj się nim na morzu."

Drzwi albo raczej niekształtny otwór wybity w murze prowadzi z placu do sieni i mieszkania oddzielonego od korytarza zasłoną. Jest wczesna godzina i dwie kobiety, które widać w mieszkaniu, są świeżo wyrwane ze snu. Jeszcze się nie myły i nie czesały, ich włosy spadają bezładnie na oczy, ale nie są to już peruki, choć kobiety są zamężne. Nie starta i nie zmyta wieczorem szminka rozlała się pod oczami w tłuste plamy. Nie mają na sobie nic poza narzuconym na nagie ciało sukniami z lichego materiału. W tym, co właściwie było suknią, a dziś służy za szlafrok, za fartuch i nocną koszulę, spały. Przez materiał przeświecają uda i biodra, piersi i sutki — duże, wymęczone przez oseski, sterczące unoszą materiał na piersiach, tu właśnie najbardziej przetarty.

Dzieci krzyczą i śmieją się w izbie. Jedno płacze. Jest ich ośmioro, wszystkie tej kobiety, której suknia przetarła się na nie obwisających jednak piersiach. Leżą na łóżkach-wyrkach po dwoje i troje, wszystkie małe, od roku do dziesięciu lat, całkiem albo pół-nagie.

— Mamo, daj mi koszulkę — mówi jedno. Jest to jasnowłosa i różowa dziew-

czynka. Niebieskooka, ma trzy lata, na imię jej — Cesarina. Stoi naga na poduszce, prześlicznie uformowane dziecko, i dostaje koszulkę niebieską — taniutką, ale wyglądającą tu na klejnot, bo nową. Wciąga ją sama, bez niczyjej pomocy, dumna z siebie. Po chwili jej miejsce na poduszce zajmuje dwuletni chłopczyk, jedyny pośród siedmiu sióstr i jedyny oficjalnie przyjęty do swej społeczności — obrzezany.

Niedużą bramką idę na bulwar wyspy. Rośnie tu kilka drzew, spośród liści krzyczą ptaki, wyspa zwęża się w szpic „zatopionej łodzi", ze szpica kilka zamulonych schodków prowadzi w dół do wody i łódki.

Zdarza się tedy, że na Zatybrze przepływam łodzią zamiast przyjść mostem. Uliczki nadrzeczne są pochylone wzdłuż samych siebie, plac także — na stoku wzgórza, którego już nie ma. Tu, obok koszar, mają swoje corso służące w strojach ludowych, ze wszystkich zakątków Włoch.

„Ciao" — mówi służąca do żołnierza na pożegnanie, nie wiedząc, jak kapryśną drogą to słowo trafiło do ich języka. Oto ta droga: *„sclavus"* oznaczało w tym kraju „Słowianina" pojmanego za niewolnika. Z tego słowa powstało *„schiavo"*, już mające znaczenie szersze, niewolnika w ogóle. Używano go przy pożegnaniu, mówiąc *„schiavo"*, jak u nas „sługa". Z czasem skróciło się to do dzisiejszego *„ciao"* używanego przez wszystkich.

„Ciao, ciao" powtarzają służąca i żołnierz — ona w czerwonej spódnicy, suto namarszczonej, w czarnym staniku, z bufiastymi rękawami przy koszuli, żółtą chustą na głowie, on w czarnym kapeluszu z dużym rondem, ze strusimi piórami.

Miejsce, w którym się znajduję, przypomina o innym słowie: *„prole"* — potomstwo, z czego utworzyło się określenie proletariat, jeszcze nie w dzisiejszym znaczeniu „świadomy swej roli dziejowej", lecz oznaczający ludzi, którzy nie posiadając własności i nie mogąc płacić podatków ówczesnemu państwu mieli służyć wielką ilością potomstwa.

Żebracy tutejsi, Karmela i jej mąż Dominik, oboje bardzo starzy, oboje pięknej, południowej urody, w której można odnaleźć rysy dawnych cesarzy i rzymskich sławnych kobiet, spaleni słońcem, pijani, układają się do snu na tarasie szerokich schodów z marmuru wiodących na wysokie wzgórze. Leżą trzymając się za ręce. Przez łachmany przeświecają ich ciała — bardzo chude, nadspodziewanie czyste i gładkie jak słoniowa kość ciało zasuszonej Karmeli i tłuste, bardzo brudne Dominika. Oboje pod łachmanami nie mają bielizny.

Słońce schodzi coraz niżej — wielkie, ciężkie, czerwone wisi nad bramą, przez którą, jak mówi legenda, w czasie burzliwych i ciemnych nocy przebiegają konie pięknej Olimpii. To tędy, mimo dwóch żelaznych słupów ustawionych w bramie — w grzmotach, rumorach, w szczęku oręża i brzęku porwanego po śmierci ojca watykańskiego złota przebiega w karecie swej Olimpia, by co noc ginąć w czeluściach piekielnych, co noc pędzić na wieczne potępienie razem ze skarbem, lokajami, strażą, końmi i karetą.

Dwie ubogie kobiety stoją przed bramą Olimpii. Młodsza trzyma niemowlę na ręce. Mówi:

— Jedna stara prowadzała mnie do wdowca, że się ten wdowiec ze mną ożeni. Ale się wcale nie ożenił i nawet na to dziecko, co z nim miałam, nie chce dawać pieniędzy. To mnie teraz druga prowadza do innego. Ten drugi jest lepszy, ale biedny.

Kobiety idą w stronę szczytu wzgórza. Druga kobieta, niegdyś bardzo piękna, chuda i wysoka, to Giovanna, swatka.

— Więc tak sobie umyśliłam — mówi kobieta z dzieckiem na ręku — żeby do was, Giovanno, się zwrócić, was prosić, byście mi męża znaleźli. Bo z tym dobrym, ale biednym, ani z tym złym bogatym przyszłości dla siebie i dla dziecka żadnej nie widzę. Do was się tedy zwracam, bo ludzie mówią, że szczęśliwą macie rękę.

Stara stojąc u balustrady patrzy w zamyśleniu na miasto otoczone dalekimi wzgórzami, żółtoszare, oświetlone przez wielkie, południowe słońce, wyglądające jak wielka wieś w dolinie, jak coś ze snu albo jak fata morgana w pustyni. Zna wszystkie tutejsze kobiety — z Zatybrza i z dalszych dzielnic, aż na drugi kraj miasta, do drogi Appia i gór. Każda jej wszystko o sobie opowiedziała — o swej biedzie i niedoli, jak im źle na świecie, ile przecierpiały, ma dla nich wiele współczucia, ale i pogardy, bo dlaczego żadna nauki z życia nie wyciągnie? Dlaczego każda z powrotem polazłaby na nowo do chłopa, byle tylko zechciał?

— Oj, głupie — mówi. — Nic waszej natury nie zmieni.

Młoda się na to uśmiecha z rozmarzeniem.

— Bo bez chłopa nie można — mówi śpiewnie.

Stara się także uśmiecha. Wesołe ogniki świecą w jej oczach. Prawie męskim ruchem głaszcze brodę i szepcze:

— Można.

Idą aleją. Po drodze stara, pozostawiając kobiety na uboczu, rozmawia to z jednym, to z drugim mężczyzną spotykanym na drodze. Kobiety, jakby zwierzątka prowadzone na sprzedaż, stoją wówczas spokojnie w pobliżu, czekając, ufne i posłuszne, w duchu powtarzając sobie, że przecież Giovannie naprawdę można wierzyć. Niemoralności żadnej nie dopuści, za kobietą się ujmie i tak czy tak, a zawsze doprowadzi do ołtarza.

Przez chwilę widać kopułę katedry świętego Piotra, kilkupiętrowy mur oddziela państwo watykańskie od Rzymu, Włoch i świata. Bramy mają tu święte nazwy — Świętego Ducha i Wszystkich Świętych, ulice — Pokutników i Ludzi Bijących się w Piersi. Szeroka ulica przed Watykanem zajmuje miejsce wielu dawnych, krętych i wąskich, uliczek i zaułków. W głębi stoi bazylika — niegdyś pierwsza na świecie co do rozmiarów, budowana przez największego artystę wszystkich czasów, ogromem swej budowli chcąca wyrazić potęgę władzy, która w owych czasach szła stąd na świat. Ale rzymscy miejscowi ludzie, nie zważając na świętość tego miejsca, skracają sobie drogę przez plac, a zapewne porobiliby tu i przełazy, gdyby mury nie były tak wysokie.

— Prędzej, prędzej — mówi jakaś tutejsza handlarka niosąc na ramieniu wyładowany kosz. Jej cztery towarzyszki, nie mniej obładowane, przynaglają się wzajemnie, by sprzedawszy towar na bazarze zdążyć jeszcze na przywóz nowego transportu jarzyn i jaj. To jest dla nich ważne, żadna nie spojrzy w stronę bazyliki i tych dziwów, które się przy niej nieustannie dzieją.

Z bramy wyjeżdżają watykańskie auta — czarne, długie, wspaniałe, budowane specjalnie bogato przez największe fabryki świata, każde z tabliczką SCV, co znaczy Państwo Miasto Watykan, co jednak ludzie tłumaczą sobie inaczej z powodu luksusu tych aut: *Se Christo Vedesse!* Gdyby Jezus widział! Warta, strojnie umundurowana, prezentuje broń. Czerwony pióropusz i złota

tarcza na srebrnym pierogu, czarny frak i niebieskie spodnie ze złotymi lampasami, białe epolety, na ramionach białe i złote sznury, przez pierś przeciągnięty biały pas i wszędzie, gdzie się to da umieścić — papieskie potrójne korony i klucze. Obok wartownika stoi agent tajnej policji i rewiduje teczki, torby i torebki, gdy specjalny urzędnik przypomina kobietom, że nie wolno im wchodzić do bazyliki bez nakrycia głowy.

Gromada kobiet z głowami nakrytymi i z niemowlętami na rękach zbiera się w bocznej kaplicy. Czekają w kolejce na chrzest, który się tu odbywa hurtem, masowo sypiąc sól i powtarzając zaklęcia, które niezawodnie odpędzają szatana, zaglądając pod brody, czy aby tam się nie ukrył, robiąc odpowiednie znaczki kabały na piersiach i plecach, zwilżając głowy, polewając wodą i dotykając palcem, uprzednio na ten palec po trzykroć plując.

Jest tu tak mniej więcej, jak na Forum Romanum. Gruby rzeźnik prowincjonalny po chrzcie prowadzi przez cały kościół gromadę swej licznej rodziny — kum, kumów i krewniaków. Idą złożyć wizytę świętemu Piotrowi, który siedzi w środku kościoła — czarny, bo odlany z brązu, stopy ma wyświecone od nieustannego całowania przez wiernych, nie od tysiąca dziewięćset czterdziestu i paru lat, lecz od dwóch z górą tysięcy. Tylko zamiast dawnych „gromów" gromowładny trzyma klucze, jak wypada z nowych obowiązków — odkąd zaczął udawać świętego Piotra, by tak się degradując ujść jakoś przed pogromem. Dziwne rzeczy kobiety robią przy nim z niemowlętami, on jest jednak do tego przyzwyczajony — jeszcze z tamtych czasów. Dotykają nimi jego nóg, sadzają na kolanach i na rękach, każą obejmować za szyję — jak niegdyś.

Przy ołtarzu odbywają się wieczyste pienia i obrządki. Kilkudziesięciu mężczyzn ubranych w różnokolorowe czapeczki, w staniki ze skóry odwróconej włosiem do góry, w czerwone, długie suknie, śpiewa i śpiewa bez końca, od czasu do czasu tylko robiąc przerwę i czekając na odpowiedź chóru, który zastępuje głos ludu. Na pamiątkę czego jednak ten chór odpowiada chłopięcymi głosami?

Na ołtarzach złoto i brązy, marmury i najprzedziwniej wykręcone wygibasy, które jeszcze niedawno wydawały się piękne: barok. Złote anioły, monstrualnie tłuste, podtrzymują tysiące kluczy i papieskich koron, tysiące świateł też jarzy się w złocie i cały ten wielki luksus nie służy po całych dniach niczemu — ludzie czują się w tym głupio, niedobrze. Pokręcą się, popatrzą i odchodzą. W kościele jest zawsze pusto.

Ludzie jednak zatrzymują się na dłużej przy wyjściu, by poparzeć na zmianę wart u „granicy", poza którą już zaczyna się inne państwo: Watykan.

„Na ramię broń! Prezentuj broń!"

Tu dorośli mężczyźni, ubrani pasiasto — żółto-niebiesko-czerwono — mając na takich mundurach czarne peleryny i czarne berety na głowach, białe rękawiczki na rękach, karabiny na ramieniu i bagnety u pasów, wykonują te rozkazy z całą pompą i paradą, z całym wojskowym ceremoniałem, z przytupem, przygibem, traktując to zupełnie poważnie. Hasła szepcze się na ucho, rozkazy wydaje głosem gromkim, jak należy, a potem idzie się wielkim paradnym krokiem cztery metry w jedną stronę — bo tyle jest miejsca — potem cztery w drugą, uważając, żeby broń Boże nie stąpnąć poza granicę, na teren państwa włoskiego, gdyż przy Watykanie jest przecież akredytowany ambasador tego państwa i mógłby z tego powodu rozpocząć jakieś kroki dyplomatyczne. Zatrzymują się, robią zwrot, znowu prezentują broń, znowu zarzucają na

ramię i krokiem paradnym idą swoje cztery kroki w jedną stronę, cztery w drugą, a z ich surowych min widać, że są głęboko przekonani o wielkiej doniosłości i powadze swej służby.

Dziś jest środa. Papież przyjmuje. Wartownicy u bramy oddają służbę innym, bardziej bojowym — w żelaznych hełmach o czerwonych pióropuszach. Ci w rękach mają wysokie halabardy. Obok kręcą się agenci tajnej policji, urzędnicy sprawdzają żółte przepustki ze specjalnym znaczkiem w rogu i napisem: „Przepustka na otrzymanie papieskiego błogosławieństwa".

Minąwszy warty, w wesołym i przyjemnie rozbawionym tłumie idzie się tu jak do teatru albo na zabawę, po wysokich schodach, coraz wyżej i wyżej, mija się wiele pięknych sal i korytarzy, znowu idzie się schodami, znowu mija się wygalowanych strażników, wszędzie widząc bezmiar ludzi we frakach albo pasiastych kostiumach, w czerwonych pończochach, niebieskich, zielonych, żółtych, wszystko z barwnymi wstążeczkami u kolan, jak na maskaradzie, jak na dziwacznym filmie.

We wszystkich salach panuje wielki gwar tłumu mieszając się z krzykami dzieci, które bawią się pod nogami starszych. Dzieci korzystają z tego, że w każdej sali stoi dla papieża tron pod baldachimem na wypadek, gdyby papież zechciał w którejś usiąść, wsuwają się pod baldachim, za, pod i na tron, gdy tymczasem wyfraczeni ludzie starają się ustawić tłum rzędami, przepychając go tu, przepychając tam. Już ustawili wszystkich, już wydawało się, że w salach panuje jaki taki porządek, gdy okazuje się, że trzeba wszystko zmienić, ustawić inaczej. Teraz we drzwiach staje nagle jakiś pan, cały błyszczący od złota, wydaje się ze wszystkich najważniejszy, bo ma zupełnie czarny frak i całkiem białe spodnie, a na głowie olbrzymią papachę. Okazuje się jednak, że wcale najważniejszy nie jest, bo wkrótce przychodzi inny i ten ma całą czapkę złotą z czerwonym wielkim frędzlem. Ma też złote naramienniki, ma czarniusieńki mundur i spodnie jasnoniebieskie.

Ludzie siadają teraz we wszystkich salach na podłodze i na stopniach tronów, wyjmują z zawiniątek kto co ma — chleb i orzechy, gotowany bób i śledzie, wodę i wino, zaczynają się pożywiać, zamieniając sale w polanki leśne w czasie majówki. Żeby wypalić niedozwolonego tu papierosa, mężczyźni wykradają się za kotary, korzystając z tej okazji, by popatrzeć w dół na papieskie podwórko. Tam nie dzieje się nic specjalnego: dwie służące rozwieszają nylonową bieliznę jakiejś szczupłej kobietki, inna sługa kolebie dziecko w wózeczku, rozmawiając z pasiastym żołnierzem. Ludzie nagle zrywają się z ziemi, bo okrzyk się podnosi we wszystkich salach i korytarzach:

— *Papa! Papa!*

Tak tu nazywają papieża.

Otwierają się wielkie drzwi. Ukazuje się dużo błyszczących hełmów, takich mniej więcej jak strażackie, ale nie prostych strażaków, lecz wyższych oficerów straży pożarnej, bo na każdym hełmie umieszczone są jakieś godła, od każdego też spływa wielki pióropusz. Ludzie klaszczą krzycząc:

— Niech żyje Papież!

Robi się wesoło i przyjemnie, jak na jubileuszowym przedstawieniu w prowincjonalnym teatrze. W drzwiach staje mężczyzna wysoki i szczupły, w binoklach, trochę szpakowaty, o cerze żółtawej. Ubrany jest w bielutką sukienkę, długą aż do samej ziemi, przepasany wstążką, ma niedużą myckę na głowie,

naprawdę dobry, choć poważny uśmiech na ustach. Wygląda na człowieka z inteligentnej rodziny, trochę żydowskiej. Kłania się uprzejmie, zatrzymuje przy tym i owym z ludzi, którzy przyklękają. On jednak podając rękę podnosi ich do siebie, by zamienić parę słów. Tak idzie aż do końca sali, tam zatrzymuje się u drzwi. odwraca. Wtedy nastaje cisza. Będzie błogosławił. Milkną nawet szepty, z ust papieża znika uśmiech, papież rozkłada szeroko ręce, jak do wdechu przy porannej gimnastyce, potem prawą ręką żegna tłum.

*

Zaraz za Watykanem zaczyna się nieoczekiwanie najbardziej zaludniona dzielnica z tysiącem winiarni i tysiącem dzieci na ulicy. Tu wino sprzedaje się w tych samych ciemnych bramach i piwnicach, co węgiel, oliwę, jaja. Ludzie piją go dużo, wlewając w siebie jak wodę: białe lub czerwone, cierpkie i chłodne, piją w zielonych i grubych szklankach, nalewając z czegoś, co zawsze się nazywało i nazywać będzie *fiasco* — wielkie, brzuchate, ciepło-okrągłe, w słomianym gnieździe, potomek skórzanego worka-bukłaka, nie mniej starożytne niż starożytny Rzym.

Warsztaty rzemieślnicze wyszły z ciasnych i ciemnych mieszkań. Na ulicę wynosi się stoły i krzesła, na ulicy spędza się dzień pracując, jedząc, śpiąc. Na ulicę wyszły też tutejsze winiarnie. Ich stoły zatarasowały jezdnię. Ledwie się między nimi przeciska czarny i mały osioł, który niesie kosz z długimi bochenkami chleba.

Ubogie są tutejsze knajpy-winiarnie. W pierwszej z brzegu na poczerniałej ścianie za ladą wisi stare zdjęcie rodziny królewskiej. Wiktor Emanuel jest jeszcze dosyć młody na tym zdjęciu, jakiś smutny jednak, jakby przygnębiony i niepewny siebie. Stoi za fotelem żony i rzeczywiście jest tak mały, że równa się ze swą siedzącą w fotelu większą od niego, a nawet bardzo wielką żoną. Jeszcze nie posiwiałe wąsy zaczesał do góry, by się w ten sposób trochę podwyższyć, chwycił ręką poręcz fotela, jakby bojąc się, że go zabiorą, wywiozą, może gdzieś zamęczą. Ona nie — wcale się nie boi. Wielka, mocna, z wysoką koroną na głowie, dziewczyna z gór, Słowianka, siedzi w Rzymie pewna siebie, wreszcie na rzymskim tronie, mimo że słowo Słowianin posłużyło w tym kraju do utworzenia słowa niewolnik, a słowo Serb do utworzenia słowa sługa. Nie, nie była tu ani sługą, ani niewolnicą. I to ona, gdy pewnego razu Mussolini przy obiedzie poprosił króla o chusteczkę do nosa — jak mówi ludowa anegdota — powiedziała mężowi ze złością:

— Nie daj. Bo to ostatnia rzecz, do której w tym swoim królestwie wolno ci jeszcze wetknąć nos.

Poprawiła jego mocno podupadłą rasę: stoi przy nich wysoki i mocny chłopak, Umberto, z wieloma gwiazdami na piersiach i szabelką u pasa, hełm z pióropuszem trzymając w ręce, stoją Jolanta, Mafalda i mała Giovanna, czyli po prostu Jasia, wszystkie trzy jednakowo zdrowe i ładne. Brak jeszcze nie urodzonej Marii. Ale przyjrzawszy się widać, że królowa jest w ciąży.

Ktoś niebieską farbą wymalował przed laty na miejskim murze wielki kwadrat, na nim za drucianą siatką powiesił obraz z szumnym napisem:

„Niech żyje Maria, Gwiazda Morza".

Można sobie do tego dorobić całą opowieść o marynarzu, który czasu burzy

żegnał się już ze swym rodzinnym domkiem pod murem rzymskim, z wdową matką i młodą siostrą, ślubował, że jeśli go Najświętsza Panna przywróci zdrowo na łono rodziny, to wymaluje jej na tym murze niebieski kwadrat morza, na nim statek rzucany przez fale, nad nim zawiesi obraz. Obraz Najświętszej Panny wisi tu rzeczywiście, ale uboga jest ta Gwiazda Morza, mimo hucznego napisu, tak uboga, jak tutejsi mieszkańcy. Toteż w ciągu dwustu lat zaledwie osiem posrebrzanych serc jej tu przyniesiono, ofiarowano tylko najuboższe koraliki, przypinając na szyi, nic nie kosztujące żółte kwiaty postawiono przy niej w nadbitym garnuszku, i tak przeznaczonym do wyrzucenia.

Na obszernym i pustym placu słychać bicie dzwonów, ale jest to jakby echo kościoła, który rozebrano i wyniesiono stąd razem z domami, by dogrzebać się pod ziemią pozostałych tam z dawnych czasów szczątków starej pogańskiej świątyni. Jest ich zresztą niewiele — ledwie zarysy dawnych murów, ledwie jakaś jedna i druga potrzaskana kolumna, jakieś schody, kawałek malowanej ściany, kawałek mozaiki z podłóg, kawałek sufitu z gładkim ramieniem kobiety. Wystarczyło to jednak, by usunąć wszystko, co miało nieostrożność stanąć nad czymś tak dziś cennym, jak ramię pogańskiej boginki, kawałek mozaiki wygniecionej kolanami modlących się do niej „pogan".

W chwili, gdy na to patrzę, cała ta rzecz wydobyta spod kościoła służy tylko jednemu chłopakowi wiejskiemu i jednej kobiecie, starej kobiecie wiejskiej, prawdopodobnie jego matce, którzy usiedli na dwóch ściętych kolumnach jak na dwóch pniakach w lesie. I oni też jedzą jajka gotowane na twardo, jedzą chleb i mają trochę wina w *fiasco*. Przyszli tu usiąść sobie w spokoju, przyszli tak, jakby rzecz działa się nie w obecnych czasach, lecz w czasach innych, sprzed dwóch tysięcy lat, gdy przychodzili tu ich dziadowie — jakby te całe dwa tysiące lat późniejszej historii w ogóle nie istniały, zniknęły nie pozostawiając po sobie śladu, jak ten kościół, o którego proboszczu, biednym księdzu Porfini, noszącym po mieście swój kościół na plecach i nie mającym się gdzie z nim podziać, powstaje już upoetyzowana legenda ludowa.

Jest trochę wiatru na placu szumnie zwanym placem Jezusa. Wieje z krzywej uliczki, zrzucając gazety z kiosków, dociera aż do miejsca, gdzie na placu swego imienia stoi pod murem kamienna rzeźba nieznanego pochodzenia, przez lud nazwana „Pasquino". Jego nieszczęściem się stało, że ludzie upodobali sobie właśnie na nim wypisywać lub naklejać „wywrotowe hasła". Toteż bity był często przez starorzymskich i późniejszych żandarmów, „aresztowany" i więziony w różnych podziemiach. Potłuczony na kawałki, z odbitą głową, bez rąk, bez kikutów nawet, przetrzymał jednak wszystkie prześladowania, przetrwał wrogich sobie królów, cesarzy, imperatorów, papieży i dyktatorów, mocniejszy od najmocniejszego „reżimu", sławę zyskując na świecie. Posklejany, wrócił na swe miejsce pod mur, by stać tam już jako „ofiara terroru", dziś na łaskawym chlebie, nie nosząc więcej na sobie powstałych od jego imienia „paszkwilów".

Dzielnica jest zabudowana jak najciaśniej, milion okien patrzy na ulice, na których ludzie roją się w wielkim kłębowisku od świtu do późnej nocy. Tak samo, niby pszczoły w ulach, roją się w stojących tu domach od suteren do najwyższych pięter. Ściany od parteru po dach są zawieszone bielizną, która zwisa z okien i sznurów przeciągniętych w poprzek ulic. Brak tu całkowicie zieleni, a pod szyldami i bielizną prawie nie widać murów, mieszkania otwarte

są na ulicę, widać w nich wszystko na przestrzał razem z nie posłanymi łóżkami.

W tym ludzkim tłoku dawnego „Pola Marsowego", w cuchnących i ociekających wilgocią domach, w tym centrum życia rzymskiego ludu, w zaułkach, gdzie były winiarnie cieszące się najgorszą sławą — do dziś istnieje tu ulica, która nazywa się „Krowim Zaułkiem", nie wiadomo czy na cześć uczciwych krów, czy nieuczciwych niewiast nierządnych — powstawały tysiące rzymskich anegdot, dowcipów i żartów, z których część przetrwała aż do nas. Tu w starożytności, gdy jako reakcja na zbyt już wielkie nonsensy ówczesnej religii coraz bardziej szerzyło się bezbożnictwo, gdy powszechnie przyjmowało się przekonanie, że „religia jest potrzebna, ale tylko ciemnym ludziom", powstawały „bluźniercze" i „świętokradcze" historyjki, za które już nawet nie karano, jak na przykład o małżonce najwyższego boga, pięknej, cnotliwej, skromnych i surowych obyczajów Juno. W przeciwieństwie do swego męża, który pod postacią zbyt pobudliwego byka i rozpustnego łabędzia, pod postacią chmury i złotego deszczu, i pod Bóg wie jaką jeszcze, uwodził dziewice i najcnotliwsze mężatki, ona jest zawsze wierna małżeńskiej czystości. Sprośny jednak język intelektualistów ówczesnych nie oszczędza i jej, tyle że wszystko idealizuje — nie śmie inaczej. Więc kwiat koniczyny w prostych i niezłożonych okolicznościach staje się ojcem jej pozamałżeńskiej córki, a innym razem, gdy Juno leży po kąpieli nad rzeką, spada na nią listek brzozowy — i z tego powodu jest syn. Rzecz donoszą mężowi, który urządza wielki sąd na Olimpie i ku uciesze bogów i bezbożników nakazuje skromną Juno uwiesić za nogę u nieba.

Stąd też w późniejszych wiekach rozchodzą się po świecie anegdoty o Włochach żyjących za pan brat ze świętymi. Najpierw modlą się do swego patrona, potem mu grożą niecierpliwie, gdy leni się z wysłuchaniem ich próśb, wreszcie wymyślają i biją. I proboszczem w jednym z tutejszych kościołów jest sławny ze swych nieudanych powiedzeń, choć pełen najlepszej woli, ksiądz Giannini. Dając komunię kobiecie, która trzyma dziecko na ręce, mówi do maleństwa, gdy to wyciąga rączki po hostię:

— Nie rusz, bo to be.

Gdy ludzie zbyt hulają w noc karnawałową, spędza ich do jaskrawo oświetlonego kościoła i wskazując Jezusa wiszącego na krzyżu, krzyczy wielkim głosem:

— Dość tego przebierania się za błaznów! Ten jest waszym błaznem jedynym.

Gdy Jezus nad swym ubogim jeziorem Genezaret jest szalenie powściągliwy w dokonywaniu cudów, jakby nimi tylko delikatnie ilustrując potęgę Ojca, tu cuda przybierają charakter masowy, zwłaszcza za sprawą obrazów. Ludzie malują je na ścianie domu lub na murze, gdyż ma to chronić przed nieszczęściem i chroni rzeczywiście, bo chrześcijaństwo raz stawszy się jedyną państwową religią mocno doskwiera starowierczym, a ciągle jeszcze silnym i odradzającym się niedobitkom. Ktoś nocą rani obraz mieczem lub strzałą, w późnieszych czasach kulą, i lud, prowadzony przez nowych kapłanów, powstaje przeciw świętokradcy. Żywa krew ukazuje się więc w ramach, obraz płacze prawdziwymi łzami, na dzielnicę spadają nieszczęścia, gdy jednocześnie pod obrazem dzieją się cuda i lud idzie w uroczystych procesjach błagalnych, by obraz ukoronować.

Tu zresztą wierzy się we wszystko i wiele przesądów dziś jeszcze błąkają-

cych się po świecie stąd przywędrowało. Nigdzie tylu co tu nieszczęść nie powoduje nawet położenie kapelusza na łóżku, rozlanie się oleju, przebiegnięcie drogi przez kota, przejście jej przez garbatą kobietę lub, co gorsza, przez zakonnicę. Przerażeni ludzie chwytają za metal, rzecz niezwykle we Włoszech cenną i pełną czarodziejskich cech.

Wiele rzeczy przynosi tutaj nieszczęście, to prawda, ale wiele innych przed nim skutecznie chroni. Bez talizmanów i maskotek Rzym i jego mieszkańcy dawno przestaliby istnieć. Mała uliczka Pellegrino jest zawalona tymi wyrobami, pośród których pierwsze miejsce zajmują wszelkiego typu rogi, wystawione przeciw nieszczęściu — złoty róg, koralowy siny róg, złota dłoń z dwoma palcami jak rogi wysuniętymi przeciw złu, i tak samo jak rogi popularna trzynastka.

„Opiekunka Rodzących" pomagała niegdyś kobietom tego miasta. Siedzi teraz opuszczona w złotej muszli, choć dawniej nie tak się z nią działo — sądząc z niezliczonej ilości zawieszonych wokół niej posrebrzanych serc, kolczyków i pierścieni, bransolet, łańcuszków, tych nieprzyzwoitych koralowych rogów wreszcie i przede wszystkim zegarków. Ale pośród wielkiej ilości zawieszonych przy Madonnie zegarków, starych i nawet bardzo starożytnych, nie ma ani jednego nowoczesnego. A daty na „wotach" urywają się przed czterdziestu, pięćdziesięciu laty, gdy we Włoszech szerzy się coraz większa nędza, gdy setki tysięcy młodych i niepotrzebnych ludzi wędrują do kopalń w dalekich, obcych krajach.

*

Niegdyś konie, muły, woły i ludzie zaprzężeni do wozów ciągnęli do Rzymu wory ze złotem, pieniędzmi i kosztownościami ze zdobytych krajów lub wysyłanymi tu jako hołdownicza danina. Dziś Rzym szuka z czego by żyć. Odbudowa dawnego imperium nie udaje się. W zaułku zwanym Dawne, Dobre Czasy, gdzie idzie się ulicą Dawnych Rządów, umieściły się warsztaty i fabryczki „starych" obrazów. Wchodzę do jednej „jaskini fałszerza". Drzwi tu cały dzień pozostają otwarte, gdyż są jedynym źródłem dziennego światła. Nędza szczerzy zewsząd zęby. Ściany są nagie, pokryte tylko pleśnią, grzybem i wilgocią, ogienek, który ma ogrzać tę wielką izbę, ledwie się żarzy. Stara kobieta na pół leży przy nim na obszarpanym i brudnym fotelu. Otula się tak samo brudnymi kocami. To matka „fałszerza". Utrzymaniu przy życiu jej i tego dziecka, które w kącie izby bawi się pornograficznymi fotografiami, nieodłączne akcesorium tej „pracowni", służy „postarzanie" cudzych nieudanych malunków. Na stołach leży kilkadziesiąt bezwartościowych obrazów. Leżą też i na podłodze, stoją pod ścianami, całe ich gromady. Na pierwszym z brzegu patrzy na mnie przymrużonymi oczami wampa hiszpańska baletnica, gestem wyrażając, że świat się może po nas zawalić. Ktoś wyglądający na Maupassanta siedzi w dole obrazu jak w loży i patrzy na nią do góry oczami człowieka cierpiącego na ból brzucha, trochę też kretyna.

Na każdym obrazku, bo malowane są szczerze i w natchnieniu, można odczytać czyjeś zawiedzione nadzieje. Napacykował ktoś chłopaka grającego na piszczałce i myślał, że będzie to epoką, a tymczasem nie jest, choć malarz wkomponował w to poza piszczałką łuk i strzały, dał chłopcu na głowę czerwoną czapeczkę i zieloną przepaskę na biodra, a w głębi dorzucił jeszcze dwie

dziewczyny, które mają cienkie nogi i wklęsłe piersi, i na pierwszym planie umieścił psa większego od chłopca i od dziewcząt, zamazując go na fioletowo. Każda z tych rzeczy, jeżeli je potraktować osobno, jest dobra, razem staje się to nieznośne, człowieka ogarnia aż bolesne współczucie dla autora. Dopiero „patyna wieku", dopiero zatarcie szczegółów, pokrycie ich nieuchwytną mgłą, w której jaśniejszymi plamami odznaczają się tylko twarze dziewcząt i chłopca, powoduje, że łatwiej się z tym wszystkim zgodzić.

Następny obraz to *Zamyślenie*, które swą pozą ma wyrazić dziewczyna o nogach przyklejonych po dwóch stronach tułowia bezwładnie, gdy jedna ręka wisi w powietrzu jakby osobno, druga, o dłoni takiej, jakby wyszła z wyżymaczki, leży na biodrze. Wszystko to razem było za trudne dla malarza, może początkującego, ale poprawiacz wcale mu nie pomaga. Przeciwnie, z jego błędów robi rzeczy „świadome", chciane, i dopiero wtedy, gdy je wyraźnie narzuca, jakby nie interesując się wewnętrzną kompozycją aktu, obraz zaczyna robić wrażenie czegoś nie tylko skończonego, ale bardzo dobrego.

Jest tu i portret pretensjonalnej kobietki wkomponowanej w fiołki i róże, o rękach upozowanych na tęsknotę i melancholię, jakby ułożonych przez fotografa „artystę", fotografującego duszę człowieka, a nie tylko samą jego twarz. Malarz wzrusza na to ramionami nie potrafiąc znaleźć rady i bierze trzy dziewczyny, żałosne, swym wyglądem budzące wiele litości. Jakichś trzech mężczyzn to malowało, gdy ich modelki, widać że nie zawodowe, tylko z trudem ustępowały coś ze swej skromności. Jedna z nich ma pończochy czarne i okropne, koszulinę długą. Ile słów trzeba było, żeby zdjęła suknię i pozwoliła zsunąć ramiączko koszuli z jednego ramienia. Druga widać chętniej to zrobiła, bo i koszulkę ma ładniejszą. Trzecia, różowa i naga, poszła na wszystko, pozwalając się rozebrać i tak posadzić, by wbrew dziewczęcym instynktom rozszerzyć trochę kolana. Tak pozwoliwszy na wszystko, siedzi bardzo smutna, tyle przynajmniej mając w nagrodę, że jest na tym obrazku bardzo ładna.

Dziecko zasnęło nad fotografiami. Staruszka wypiła zimną herbatę z menażki i głowę oparłszy na ręce zapatrzyła się przed siebie, stanowiąc jedyny tu dobry obraz. Malarz gasi światło. W pracowni robi się ciemno. Idziemy do magazynów zawalonych wielką ilością „starożytnych" obrazów. Każda dobra rzecz, malowana niegdyś we Włoszech, jest tu zrobiona w wielu kopiach, z zaświadczeniem na odwrocie o jej oryginalności, i czeka, że tak czy inaczej skończą się niedobre czasy i składy pójdą po zawrotnych cenach wielkiej koniunktury.

Na ulicy jest jasno i wesoło. Piękne słońce wisi wysoko pod kopułą przeczyście niebieskiego nieba. Żeby się do tego nieba trochę przybliżyć i zobaczyć go więcej, idziemy po wielu krętych schodach na szczyt baszty, poniżej zostawiając pokręcone i dziwne stare dachy, pełne okien i okienek, poddaszy i tarasów. Tu niegdyś uciekła małpa porwawszy ludzkie dziecko i przewijała je na szczycie baszty, tu popełniła samobójstwo modelka „fałszerza", łamiąc mu życie i zostawiając dziecko. Nagie i półnagie dziewczęta leżą na słońcu, kryjąc się za dymnikami.

*

Tysiące ludzi tłoczą się ciągle w ciasnych uliczkach. Tylko w otwartym na oścież starym Panteonie jest pusto. Pies z kulawą nogą tu nie zajdzie poza dniami, gdy odbywają się w tych starych murach jakieś państwowe uroczy-

stości. Wieje stąd śmiercią z powodu umieszczenia w bocznych niszach zwłok zmarłych królów, jakimś zgniłym zimnem, silniejszym niż nuda tego miejsca. Kolorowo ubrana straż chodzi po sali, leżą wieńce z długimi szarfami, poza tym Panteon nie służy dziś niczemu, choć to tu niegdyś dopuszczono wszystkie religie, każdej dając po jednym ołtarzu, póki wielojęzyczny i wielonarodowy tłum rzymski, mający wielu bogów i wiele religii, nie stopił się w jeden naród — z jednym językiem, jednym wyznaniem i obyczajem, jednym Bogiem i jednym jego przedstawicielem na ziemi.

Niedaleko jest ta okrągła świątynia, do której zmierzam. Już widać fontannę o kształcie łodzi, przy której się znajduje. W drzwiach czeka tutejszy dozorca, wpuszcza mnie do środka. Świat się zmienia. Tym razem jest to świat okrągły, gdyż taki kształt ma ta świątynia, wykorzystana w nowszych czasach do panoramicznego upamiętnienia tego wszystkiego, co znamy jako „męczeństwo chrześcijan". Ściany od góry do dołu pokryto malowidłami. Dawni Rzymianie bronią się na nich przed chrześcijaństwem, gdy chrześcijanie mrą ochoczo za zwycięstwo swej wiary. Rzymianie są w hełmach, jak policjanci na paradzie, w togach, w żelaznych spódniczkach, przez które przeświecają biodra, w trepach na bosych stopach i mają w dłoniach wszelkie narzędzia mordu — miecze, piły, topory zadające śmierć ludziom. Mają budzić grozę i lęk, i grozę tę razem z lękiem budzą jak racławicka panorama. Piękne to są obrazy, realistyczne. Jeden człowiek drugiemu odrąbuje mieczem świetnie namalowane dłonie i stopy, inny człowiek odrąbuje drugiemu głowę. Jeszcze innego ukrzyżowano w iks, a ludziom, którzy wiszą na słupach, wlewa się coś gorącego do ust. Ludzi ścina się mieczem, przebija dzidami, rzuca na arenę między lwy i niedźwiedzie, przybija na krzyżach, kamienuje kamieniami, żywcem zakopuje do ziemi, daje do rozszarpania psom, gotuje na wolnym ogniu, bije pałkami, przecina piłą, odrywa się żelaznymi grabiami piersi obnażonych kobiet. Oto byk straszliwy porywa jedną z nich na rogi dając tym natchnienie do niezapomnianego *Quo vadis*, na inne rzucają się pantery, pod innymi, zanurzonymi w kotle, pali się ogień, jak pali się pod dziewczyną przywiązaną do słupa i mającą już tylko krwawe plamy zamiast piersi. Jakiejś dziewczynie wyrywa się język, tamtą znowu rozrywa się końmi, ciągle najwięcej znęcając się właśnie nad dziewczętami; obcina się im ręce, pali się na rusztach, wiesza nad ogniem głową w dół dziurawiąc ich ciała szczotkami z gwoździ, lejąc na nie ukrop, topiąc je wraz z mężczyznami w wannach napełnionych gotującą się wodą, łamiąc je kołem, gniotąc kamiennymi blokami, zabijając w ich oczach dzieci.

Na ulicy ciągle jeszcze jest słońce. Tyle że trochę niżej. Ludzie idą tędy do niewielkiego szpitala, który stoi obok. Inwalida pierwszy raz wychodzi z tego szpitala. Chcę go zagadnąć, widzę jednak, że jego uwaga jest zwrócona na bardzo chudą i zmizerowaną, zwykłą, ubogą dziewczynę o twarzy surowej, na której widać wszystkie przeżyte zgryzoty. I on, i ona zatrzymują się na brzegu chodnika, by przepuścić pogrzeb.

— Zmarły przynosi szczęście żywemu — mówi dziewczyna tutejsze przysłowie, by w ten sposób zacząć rozmowę. Inwalida chwilę milczy, gdyż wzruszenie ściska go za gardło. Mieni się na twarzy, szczęśliwy, że dziewczynna odezwała się do niego. Manipuluje kulami, by zejść razem z nią na jezdnię, i mówi wreszcie:

— Ty mieszkasz tu gdzieś w okolicy, prawda?

— Tak — odpowiada dziewczyna.

— Nieraz cię widziałem przez okno — mruczy inwalida prawie niezrozumiale. — I było mi bardzo przykro, że nie mogłem pójść za tobą.

Białe chmury przechodzą czystym niebem. Barbakan, jakby obrosły samymi kwiatami bez liści i łodyg, wychodzi na jezdnię. Na podmurowanej łące ciągnie się rzędem siedem otworów — wejścia do lochów porosłych z wierzchu krzakami. Na ziemi leżą płatki przekwitających drzew. Na składanych stołeczkach siedzą dwie chude i blade niańki opierając się plecami o mury starożytnej łaźni Trajana. Jedna z nich, młodziutka jeszcze, ma dwie wdowie obrączki na palcu. Opowiada o swym sierocym życiu i nieudanym małżeństwie. Cała ta opowieść tylko pozornie wygląda na groteskę. Dziewczyna mówi głosem cichym, bez cienia uśmiechu. A więc miała szesnaście lat, gdy ją wydali za mąż, „bo się spodobała bogaczowi", który już od kilku lat był wdowcem. Wszyscy mówili, że się szczęście do niej uśmiechnęło, mogła przez życie iść po płatkach róż w wielkim dostatku, ona jednak należała do tych dziewcząt, które od miłości chcą, żeby była zaledwie najlżejszym powiewem, bo jeżeli myślą o pocałunku, to jak muśnięcie skrzydła anioła we śnie, jeżeli myślą o szczęściu, to niebiańskim. A tamto było dla niej obrazem potępieńców, gdy Jezus mówi: „Idźcie w ogień wieczny". To były zmysły i chuć, lubieżność, orgia i szał. Bała się mężczyzn, nawet kiedy który na nią spojrzał, to długo nie mogła się uspokoić, cóż dopiero, kiedy to wszystko stanęło przed nią jako ostateczne i nieodwołalne. Zgodziła się bowiem — jak w jakimś otumanieniu, które trwało aż do chwili ślubu. Bo choć niedosłyszalnie, to jednak powiedziała: „Tak", i dopiero kiedy zasiedli za stołem, wszystko się zmieniło, przyszła na nią wielka trzeźwość i zrozumienie tego, co się stało. Już trzy lata jej rodzina procesuje się z jego rodziną, która mówi, że małżeństwo nie doszło do skutku z jej winy, i nie chce jej oddać domów, placów, ogrodów i pieniędzy, które zostały po jego śmierci. Ona wcale o to nie stoi, ale gdyby miała wiano, to kto wie, może siostry by ją przyjęły. A pragnie tego gorąco — we śnie i na jawie, wystarczy, że oczy zamknie, by duchem się przeniosła daleko, daleko, między białe lilie.

Druga niańka, trochę starsza, wysłuchuje tego z tępą twarzą, też bez uśmiechu. Obie wstają, bo aleją przechodzą dwie zakonnice. Długo patrzą za nimi stojąc, potem siadają, ale usta ich jeszcze przez parę minut poruszają się w modlitwie, potem obie robią nieznacznie znak krzyża świętego i starsza po chwili szepcze:

— Jeszcze nigdy nie rozmawiałam z mężczyzną.

Po tych słowach schyla się i twarz biorąc w dłonie, kilka razy potrząsa głową i ramionami. Przed nimi przejeżdża dziecinny tramwaj zaprzężony w trzy maleńkie osiołki, wiatr porusza blaszanymi liśćmi palm, stopniowo napełniają się cieniem głębokie bramy prowadzące pod dom Nerona, pełen wilgoci, mroku, wody kapiącej ze ścian, a usta chudych i bladych dziewcząt znowu zaczynają się poruszać.

Już kończy się Rzym. Pod murem siedzi stary człowiek, wyplatacz rzymskich *fiasco* i koszyków. Idąc z jednego końca kraju w drugi, usiadł sobie tutaj, by drutem zacerować własny trzewik, opleść *fiasco* mieszkającej w pobliżu kobiecie i zszyć kilka poprutych koszyków. Pracuje rozmawiając sam z sobą, głosem przyciszonym, ale pełnym jakby radości z posiadania tego daru — mowy.

— Chyba już dzisiaj dalej nie pójdziesz, prawda, mój drogi Venditti? —

przemawia do siebie powoli. — Ot, zanocujesz sobie w Koloseum i dopiero jutro wyruszysz dalej, co?

Dwa połamane parasole wystają z jego tłumoczka. Okuty kij podróżnika leży na ziemi, obok witki do wyplatania koszy i słomy, którą oplata się *fiasco*. Dom mu się rozwalił w czasie trzęsienia ziemi, coś ze trzydzieści lat temu, ale Venditti nie zna słowa na wyrażenie tej liczby. Trzy razy pokazuje rozpostarte dłonie, potem zwija cztery palce jednej dłoni.

— Dziesięć, dziesięć, dziesięć i sześć — mówi. — I odtąd już nie mam domu.

Nie ma już domu, więc tłumoczek z połamanymi parasolami i całym swoim dobytkiem niesie do pobliskiego Koloseum, wokół którego chłop wiejski prowadzi jak za dawnych czasów karawanę złożoną z kilku mułów obwieszonych workami. Buty ma zakurzone, widać, że ze swą karawaną zrobił długą drogę. Venditti podkłada sobie tłumoczek pod głowę — żeby było wygodniej i żeby mu kto tego nie ukradł nocą. Śpi w starożytnym Koloseum, z którego pozostały tylko potężne, żółte, ogołocone ze wszystkiego mury. Naprzeciw dawnej loży cesarskiej stoi prosty, drewniany krzyż.

Bogusław Kuczyński

Mieczysław Jastrun

POCZĄTEK WIERSZA*

Czuję lęk i niewystarczalność słowa teraz, gdy mam mówić o początku wiersza, o jego genezie, jak każda geneza trudnym do uchwycenia, co tu ukrywać, niemożliwym. Ale czymże jest pisanie o poezji, jeśli nie próbą zbliżenia się do prawdy o przedmiocie? Jeśli uzyska się pewien stopień prawdopodobieństwa, jeśli posunie się choćby o krok wiedzę o tym, co wymyka się wszelkim określeniom, to może trud nie będzie stracony.

W *Historiach Jakubowych* (*Joseph und seine Brüder*) Tomasz Mann mówi bardzo pięknie o niemożności dotarcia do początku jakiejkolwiek rzeczy, o zapadaniu i ukazywaniu się wciąż głębszych zasłon i kulis. Jak dotrzeć do dna sprawy tak niejasnej, jak początek, zawiązywanie się w wyobraźni wiersza, przemiany, którym ulega w ciągu podświadomego kształtowania się i świadomej nad nim pracy? Należałoby się najpierw odwołać do wyznań samych poetów.

Wielka Improwizacja Mickiewicza jest w części próbą samookreślenia poetyckiego. W niej, podobnie jak w przekazanej, nie wiadomo o ile dokładnym zapisem, improwizacji na uczcie u Januszkiewicza, mowa jest o ciemnych źródłach tak zwanego natchnienia. Jest to na pewno głęboko szczera spowiedź poety, ale zaważyły na niej romantyczne pojęcia o poezji i jej celach. Jest nieodłączna od epoki, w której powstała.

Niezależnie jednak od pojęć ogólnych, które noszą na sobie piętno czasu, Wielka Improwizacja zawiera opis materializowania się słów, w wizji poety toczą się one, świecą, są dotykalne. Nie przypominam sobie, by ktoś przed Mickiewiczem mówił o dotykalności słów, by odczuwał ich wypukłość Słowacki był czuły przede wszystkim na barwę słowa. Obaj poeci różnymi sposobami dążyli do osiągnięcia najpełniejszej harmonii dźwiękowej. Tę troskę o czystość dźwięku dziedziczyli po klasykach. Jeśli w muzyce „mistrzem na dysonanse" był Szopen, w poezji naszej dysonans, jako środek innego rzędu harmonii, wprowadził Norwid, w tym także różny od poetów romantycznych i bliski poezji naszego czasu. Dla symbolistów dysonans był już pospolitym środkiem, a Verlaine'a *De la musique avant toute chose* stała się częścią ich programu poetyckiego. Dźwięki i zapachy korespondują już u Baudelaire'a. Słowo u symbolistów materializuje się, tracąc swą oschłość

* Szkic z cyklu *Między słowem a milczeniem*.

pojęciową i jednoznaczność. Docieranie do samej „istności" słowa jest już w pewnym sensie zbliżeniem do tej warstwy świadomości poetyckiej, w której zawęźla się pierwszy, najmniej uchwytny, zarys utworu.

W swoim *Traktacie o poezji* wyznaje Leśmian: „Trudno zgadnąć, ile baśniowych i cudacznych, ile tragicznych i zachłannych trosk i wysiłków tai się na dnie każdego wiersza".

Tuwim śladami Mickiewicza chce słowo zmienić w ciało, nadać mu wypukłość rzeczy. Skarży się na jego niewystarczalność. Genezy jego własnych utworów wydają mu się splątane jak korzenie drzew i niedostępne dla zrozumienia. W *Treści gorejącej*, w utworze *Jak powstał ten wiersz* znajdujemy takie nieomal dziecinne wyznanie poety:

Przeczytałem w gazecie „Zjawiska Niebieskie",
Że zbłąkana kometa zbliża się do ziemi;
A mnie z tych słów od razu wybłysły na ziemi
Niewiadome i inne zjawiska niebieskie.

Jak łabędź Horacego, zerwałem się z ziemi!
Nie-ciałem w niecielesne leciałem: w niebieskie!
Jakby w śnie wymyślone nazwiska niebieskie
Dałem tej polotności i niebu i ziemi.

Pytałaś mnie, jak wiersze powstają. Nie z ziemi,
Nie z nieba — sam już nie wiem! O, Bliska! Niebieskie!
Sam nie wiem. Nagle z dźwięków „zjawiska niebieskie"
O jeden wiersz i miłość więcej dziś na ziemi.

Cała klasyka i romantyczność polska jest w tym wierszyku opowiadającym o powstawaniu wiersza. To, co w nim nowe, odnosi się do owej wzmianki w gazecie o „zjawiskach niebieskich".

A więc nie ma tu żadnej mistyfikacji romantycznej czy młodopolskiej, ale pospolita wzmianka w gazecie staje się pobudką do napisania wiersza, zapala nagle wyobraźnię. Błaha przyczyna jako zalążek wiersza. Prawdziwy wiersz, niezależnie od tego, o czym opowiada, rodzi się nie z chęci wypowiedzenia jakichś treści potocznych, w każdym razie nie one są zalążkiem utworu. Początkiem jest szczególny stan wyobraźni, nazwałbym go rozgrzaniem wyobraźni, która staje się nadczuła i przyjmuje z otoczenia te zjawiska, które zazwyczaj wymykają się czy nie dochodzą do sfery wrażliwości.

„Jestże się poetą czy się nim bywa?" — zapytuje Norwid. To bardzo mądre sformułowanie. Bywa się. Te okresy wzmożenia wyobraźni pozwalają poecie zwyciężać czas i przestrzeń, przebywać w różnych miejscach i latach, w swoim dzieciństwie, które jest największym rezerwuarem wspomnień bezpośredniego obcowania z materią, świętem zmysłów, w różnych, nawet nigdy nie widzianych okolicach, we współczesności i w historii. Jest to czas, gdy rzeczywiście królestwo tego i innego świata oddaje się we władzę poety.

„Jestem świętym na tarasie, w chwili gdy bydło pasie się aż po morze Palestyny. Jestem uczonym w ciemnym fotelu... Jestem piechurem na wielkiej drodze... Mógłbym być dzieckiem porzuconym na molo, które wybiega

na pełne morze, małym chłopcem do posług, idącym aleją, której czoło dotyka nieba..." Ta równoczesność, znosząca odległości, to rozmienienie własnego życia na wiele innych żywotów, tak jak stan ten wyraził Rimbaud, wszystko to świadczy o uniwersalności inspiracji poetyckiej. Jest charakterystyczne, że Mickiewicz właśnie w Improwizacji, tej jedynej w swoim rodzaju introspekcji w ciemne genezy poezji, pełnym głosem mówi o swoim związku z milionami ludzi. W chwili największego natężenia siły twórczej, w chwili jasnowidzenia następuje zatarcie granicy między jednostką a światem. Najbardziej egotyczny akt staje się najbardziej uniwersalnym.

Stan, o którym tu mowa, powoduje, że wystarczy drobne potrącenie ze świata zjawisk fizycznych, by wywołać natychmiast reakcję psychiczną w nieprzewidzianych rozmiarach. Nie ulega kwestii, że autor w czasie pisania, choć niby to głuchy na otoczenie, przyjmuje bodźce z zewnątrz, nie wiedząc o tym. Dlatego nie jest obojętne miejsce, w którym rzecz jest pisana. Edgar Poe opisał szczegółowo genezę i powstawanie swego słynnego *Kruka*. Dla żartu zracjonalizował ten proces do ostatnich granic i nie rozjaśnił, lecz jeszcze bardziej zaciemnił sprawę genezy.

U nas poeta i teoretyk awangardy, Tadeusz Peiper, w sposób również dowcipny opisał powstanie jednego ze swych wierszy.

W każdym razie z opisu tego wynika, że początkowy zawiązek wiersza zostaje przez poetę odrzucony, że wyraz wiersza przechodzi przez etapy, z których początkowy ulega zmianie. Przekształcanie się wiersza w ciągu powstawania jest również jednym z niedość wyjaśnionych procesów. Nie może być inaczej, gdyż nawet najbardziej słoneczne utwory powstają w mroku. Można śledzić na mnóstwie rękopisów kierunek, w którym zmierza praca poety. Zawsze chodzi o dobitniejszy, prawdziwszy wyraz, co nie zawsze oznacza dążenie do jasności.

Jasność nie zawsze musi być zaletą, jest przecież także jasność głupców. Valéry gdzieś powiedział, że warto napisać ciemny poemat, aby rozjaśnić ideę.

Ale co to znaczy idea w wierszu? Nie jest ona na pewno jednoznaczna z jakąkolwiek ideą filozoficzną czy socjalną, jest jej przemienieniem. Traktat Lukrecjusza *O naturze rzeczy* nie jest wykładem filozofii Epikura. Jest jedynie pod wpływem filozofii Epikura napisanym poematem, mimo wszelkich cech „scientyficznych", nadanych przez autora temu dziełu poezji. *L'âme et la danse* i *Eupalinos* Valéry'ego nie są wykładem nauk Sokratesa. Dzieło Prousta nie jest ilustracją filozofii Bergsona. Dzieło Norwida nie jest — podobnie jak *Boska Komedia* — poetyckim powtórzeniem filozofii katolickiej. Traktat Norwida *Rzecz o wolności słowa* i *Traktat poetycki* Miłosza nie są traktatami filozoficzno-społecznymi w naukowym tego słowa znaczeniu i nikt nie będzie się z nich uczył historii rozwoju mowy polskiej, są jedynie poematami o mowie polskiej.

Więc jeśli mówimy, że poeta dąży do precyzji wyrazu, to nie należy pojęcia precyzji w tym wypadku mieszać z terminologią naukową. Bardziej precyzyjny może być poemat ciemny niż jasny. I nikt chyba nie powie, że wiersze Mallarmé'go są mniej precyzyjne od wierszy Bérangera, a ciemne utwory Norwida od poczciwych jasności Lenartowicza. Na tym właśnie polega głupota zarzutu „niejasności". Trzeba przecież określić, w stosunku do czego i do kogo?

Proces nadmiernego rozjaśniania treści rodzących się z ciemnych źródeł wydaje się raczej podejrzany. Jest to często zastępowanie naturalnej wieloznaczności przez powierzchowną i sztuczną jasność, która w tym wypadku nie jest światłem.

Jeśli mówimy tu o ciemności i jasności, to oczywiście o ciemności gruboziarnistej, nie wynikającej z nieudolności, i o jasności wielkich słoneczników, nie o jasności głupców.

Nadużycia są możliwe w każdej sferze działalności ludzkiej, a więc także w poezji.

*

W tyglu poety wszystkie składniki materii ziemskiej zmieniają swoją barwę i funkcję. Tak zwana poezja ideologiczna, to znaczy poezja z pewną tezą, poezja współczesności, czująca, uświadamiająca sobie związek z historią narodu czy ludzkości, może być prawdziwą poezją, jeśli autor ma własną ideę. Taką wspaniałą poezją, która publicystykę podnosi do rangi najwyższego pisarstwa, jest *Dziadów* część III, są wiersze Słowackiego i Norwida.

Poezją rewolucyjną o wielkim patosie historycznym są niektóre utwory Majakowskiego. Dopiero z chwilą, gdy poeta ten oddał swoje pióro propagandzie, utwory jego, jak wielu innych poetów, straciły blask i potęgę wyrazu.

Wiersze mogą rodzić się i często rodzą się z gniewu, protestu, oburzenia, wiary, chęci działania, ale udają się pod jedynym warunkiem: jeśli poeta umiał przetworzyć materiał dostarczony mu przez życie w odrębną rzeczywistość sztuki, jeśli operuje znakami rzeczy, nie formułami potocznymi. W czasie pisania musi mieć przed oczami obrazy, które w chwili tworzenia błyszczą w nim, „grają i świecą", musi pisać słowami i pauzami śródsłownymi, nie ideami. Jeśli posługuje się mową pojęć, to muszą one być przemienione. Dlatego poezja polityczna nigdy nie zadowalała ideologów i działaczy w chwili jej powstawania. Czują oni dobrze inność jej, powiedzielibyśmy obcość w stosunku do potrzeb chwili.

Bema pamięci żałobny rapsod jest utworem patriotycznym i politycznym, ale walor jego polega na wspaniałym wybiciu przez poetę w heksametrze tętna pochodu, na materialnej niemal dotykalności w świeceniu przedmiotów, na...

Tak zwany „pojęciowy" wiersz tego samego poety, *Ojczyzna,* wzrusza nie tylko swą treścią pojęciową i uczuciową, ale materialną powłoką poszczególnych porównań i przenośni, szczegółem, fragmentem, ułamkiem obrazów wielkiej i jednolitej wizji.

Wiele elementów z różnych kultur, które złożyły się na „ojczyznę", tak jak ją pojmował poeta, jest w tym wierszu widzialnych jako przedmioty. Pokora wobec tej najuboższej z ojczyzn wyraża się z plastyką dotykalną, jest niby fragmentem wielkiej rzeźby, jaką tworzy ten krótki utwór:

Dziadowie moi nie znali też innej;
Ja nóg jej ręką tykałem,
Sandału rzemień nieraz na nich gminny
Ucałowałem.

Właśnie u Norwida, tego poety tak bardzo filozoficznego, piszącego jakby tylko dla wypowiedzenia jakiejś prawdy, zwięzłego do ascezy, można obserwować na wykończonym do ostatniego brzmienia (z myślą o pogłosie) wierszu, jakie „rzeczy" były początkiem utworu, jakie obrazy fascynowały go w czasie pisania. Czy to będzie „ćmy zielonej atom, Co wleciał oknem ledwo dostrzeżony", czy „róg na knieje", czy „etruskie rysunki", zjawiska te i przedmioty nie tylko są w wierszu znakami i symbolami, występują w swoim kształcie materialnym, tworzą scenerię wiersza; ostrość ich kształtu i barwy świadczy, że one najpierw narzucały się wyobraźni poety, że były zawiązkiem wiersza. To, co powierzchowni krytycy brali za niewykończenie, niedopracowanie utworu, jest u Norwida jedynie zamierzonym pozostawieniem śladów rylca czy dłuta, tak że zawiązek utworu jeszcze jest widoczny dla uważnego czytelnika.

„W doskonałej liryce — mówi poeta — powinno być jak w odlewie gipsowym: zachowane powinny być i niezgładzone nożem te kresy, gdzie forma z formą mija się i pozostawia szpary."

Te właśnie „niezgładzone nożem kresy" pozwalają wejrzeć w proces narodzin i powstawania dzieła może głębiej jeszcze niż warianty i różne wersje utworów w rękopisach. U Norwida wynikał ten stosunek do słowa zapewne z faktu, że był on zarazem plastykiem. Stąd to pozostawianie gruzłów farby i śladów dłuta, jak w obrazie lub rzeźbie. Ten rys jest u Norwida zupełnie nowoczesny. Wystarczy przyjrzeć się fakturze nowego malarstwa, utworom współczesnych poetów.

Od Mallarmé'go bodaj i Rimbauda zaczyna się w poezji francuskiej ten proces pozostawiania rysów genezy w utworach, nieusuwanie z nich śladów pracy przygotowawczej, co łączy się z fragmentarycznym, szkicowym pozornie charakterem współczesnej sztuki. Aby słowa zużyte przez ciągłe używanie ich w mowie potocznej i poetyckiej mogły odzyskać swój pierwszy blask, muszą być wciąż na nowo galwanizowane. Różne są sposoby takiego odmładzania słów. Już Horacy chciał, aby słowo w wierszu dziwiło się słowu. Romantycy lubili archaizować, nieraz tworzyli neologizmy. Przejęła ten mało szlachetny zabieg Młoda Polska i doprowadziła go do absurdu. Z takiej stylizacji nic dobrego dla poezji nie wynika. Tuwima interesowało słowotwórstwo, usiłował obnażać korzenie słów przywalone ziemią wieków.

Najskuteczniej i najtrudniej odnawia się słowo przez kontekst. Zestawienie słowa abstrakcyjnego z konkretnym, brutalnym. Terminy filozoficzne obok „biurowych", jak na przykład „paszport", „karta meldunkowa" itd. służyły mi niekiedy w tych zabiegach zmierzających do odnowienia słowa.

U René Chara znalazłem takie zestawienie: „Niegdyś trawa znała tysiąc dewiz, które nie przeczyły sobie wzajem". U Saint-Johna Perse'a liczne terminy z zakresu historii cywilizacji i kultur różnych ludów i wieków w zestawieniu z ułamkami krajobrazów dają często zadziwiający wynik. Ten poeta krążący ustawicznie wokół genezy różnych spraw, zdarzeń i krajobrazów wyznaje w końcu: *„Et la naissance de son chant ne lui est pas moins étrangère"*.

Rzadko chyba się zdarza, by jedno słowo stało u narodzin wiersza. Wydaje się natomiast, że może ono być zalążkiem pomysłu opowiadania, noweli. Opowiadanie Norwida *Menego* całe jest oparte na dwuznaczności tego wyrazu

w dialekcie weneckim. Camus w *L'exil et le Royaume* opiera sens opowiadania *Jonas* na grze znaczeń „solitaire" i „solidaire".

▪

Jeśli ktoś z tych rozważań wyciągnąłby wniosek, że lekceważę treść na rzecz formy, odpowiedziałbym, iż podział na formę i treść uważam za niezbyt sensowny, gdyż przenikają się one wzajemnie i tylko ze względu na ograniczoność naszego poznania mogą być używane jako terminy robocze. Jeśli Peiper w *Nowych ustach* mówi o rymach, że „są tak samo treścią poematu, jak podmioty zdań", to trudno nie uznać tej prawdy za oczywistą, z tym jeszcze dodatkiem, że mają one zdolność przyciągania dalszego szeregu form, czyli treści, wśród których instynkt poety musi odróżnić właściwe i potrzebne od zbędnych. Oczywiście kojarzenie odbywa się również w utworze bezrymowym, na innych zasadach. Irzykowski w *Treści i formie* cytuje swój sąd o nowej wówczas poezji francuskiej: „Eksperymentom tym towarzyszyła doktryna, że przecież wszelka poezja inaczej nie działa, jak tylko przez asocjację chaotycznych wrażeń; one, te wrażenia (u Witkiewicza zdeformowane „napięcia dynamiczne"), są tajemniczymi atomami, rozrodczymi komórkami poezji; trzeba więc odrzucić balast treści i tylko kombinować owe atomy w symfonie, w orgie ornamentów, deseni i plam poetyckich. Poezja, z której wyciekła krew, staje się duchem kołacącym do wrót malarstwa i muzyki".

Wydaje się, że Irzykowski uchwycił w tych sformułowaniach jakąś ważną część wątpliwości, jakie nasuwają się przy sprowadzaniu momentu twórczego do spraw „formy", do igrania jedynie. Nie można mu odmówić słuszności, gdy twierdzi, że może istnieć dobra poezja „tendencyjna", ale — jeśli „tendencję podkreśli jako formę". Słabość tak zwanej treści jest słabością tak zwanej formy i na odwrót. Sztuczne oddzielanie formy od treści na niewiele się zda, gdyż stanowią one jedno ciało i rozkładanie tej całości na elementy jest zabawą, może godną bogów, ale nie dającą jakichś określonych rezultatów. Zdawał sobie zresztą z tego sprawę właśnie Irzykowski: „...Trudności przedstawione przez poezję właściwie nie znikają, jej »rozwiązania« są fikcyjne, drgania niespokojne idące od »treści« ku »formie« po oswojeniu się z dziełem stają się regularnymi wahaniami... W ogóle patrzenie na dzieło sztuki gotowe, to znaczy *ex post*, podnieca myślące głowy do różnych wybryków".

Dzieło gotowe, czyli dzieło, w którym nastąpił już idealny stop różnych elementów. Rozłożenie ich nie może dać rezultatu zadowalającego naszą ciekawość genezy dzieła. Pouczający pod tym względem może być proces, jaki zachodzi przy prozaicznym przekładzie dzieła poezji. *Odyseja* w tłumaczeniu prozaicznym daje jakieś pojęcie o oryginale, aczkolwiek jest to coś innego niż przekład poetycki. Posługuję się tu przykładem z zakresu przekładu, zdając sobie sprawę, że wprowadzam uboczne, komplikujące wywód elementy, rozpłaszczenie jednak, dajmy na to *Pana Tadeusza*, pozbawienie go cech utworu zorganizowanego według norm poetyki klasycznej, skomplikowałoby jeszcze bardziej sytuację. Spłaszczona w prozaiczny tok *Odyseja* zawiera w sobie prawie wszystkie elementy treściowe przekładu poetyckiego przy

pewnym zubożeniu wartości formalnych (obu terminów używamy tu z pewnym dystansem i ze świadomością o ich nieścisłym charakterze). Ale nie w tym rzecz. Inne wrażenie, jakie otrzymujemy z lektury obu przekładów, wynika (przyjmijmy ich najdalej idącą zbieżność) z przestawienia różnych składników, z innego układu cząstek dzieła. Cząstki te poza tym poruszają się znacznie powolniej w przekładzie prozaicznym niż w poetyckim. W ten sposób powstaje inna temperatura wokół każdego słowa i obrazu. Przekład prozą ma zapewne większą od swego rywala ścisłość pojęciową i dokładność detali, lecz przy odbiorze dzieła sztuki decydujące jest wrażenie, nie pojęciowe poznanie.

Zmiana układu poszczególnych cząstek utworu — weźmy w tym wypadku utwór liryczny w jego brzmieniu oryginalnym — na przykład któryś z *Liryków lozańskich* — sięga głęboko w materię utworu, powiedzielibyśmy do genezyjskiego stanu, do powstawania utworu, gdyż naruszając porządek elementów utworu naruszamy niejako również akt stworzenia. Cząstki te bowiem wtopione zostały, a wcześniej przywołane, do wyobraźni poety dzięki takiej a nie innej wizji, rozbijając je stwarzamy jakiś stan pośredni i fałszujemy utwór. To zafałszowanie sięga do korzeni wiersza, nic więc dziwnego, że zmienia go zasadniczo.

Dlatego nie wierzę, iż utwór liryczny, oczywiście wartościowy, nie rzemieślniczy, może być napisany w innej formie niż ta, którą nadał mu autor, i zachować właściwą mu temperaturę. Zabieg taki pokazuje naocznie, że wiersz jest jednak i przede wszystkim tworem językowym o jemu tylko właściwym charakterze. Geneza jego jest całkowicie odmienna od genezy utworów, których celem jest wyrażenie pewnej treści intelektualnej, dydaktycznej, okolicznościowej. Czyżby więc utwór poetycki nie mógł wyrażać treści intelektualnych i zakres poezji miałby być zwężony jedynie do wrażenia, barwy i linii słowa — jak w malarstwie bezprzedmiotowym? Nie, ale treści intelektualne, filozoficzne czy jakiekolwiek inne zostają w utworze poetyckim przeniesione w inną sferę. Pełnią one inną funkcję, treścią ich bowiem jest również ich forma. Uczucia intelektualne wywoływane przez taki poemat, jak np. *Le cimetière marin* Valéry'ego, są przecież zupełnie innego rodzaju niż te, które towarzyszą lekturze filozofów na przykład jońskich.

Borys Pasternak w swoim *Doktorze Żiwago* tak formułuje proces powstawania wiersza:

„...pierwszeństwo nie należy już do autora i do stanu ducha, jaki próbuje on przekazać, ale do języka, jakim chce go wyrazić. Język, z którego rodzi się sens nadający kształt pięknu, zaczyna sam myśleć i mówić i staje się cały muzyką, nie w znaczeniu zwykłej dźwięczności fonetycznej, lecz jako trwałe następstwo własnego strumienia wewnętrznego. A wówczas, podobny w tym do gwałtownej masy wód w rzece, która swoim spływem wygładza kamienie na dnie i porusza kamienie młyńskie — wylewający język tworzy sam i prawie niepostrzeżenie, siłą swoich praw i kierunkiem swego biegu metr i rym, i tysiące innych form i bardziej tajemniczych związków, dotąd nie uprawianych, nie spotykanych i nie nazwanych" *.

* Przekład H. G.

Sądzę, że jest to jedno z najtrafniejszych sformułowań procesu powstawania wiersza. Autor w chwili pisania przemienia się w medium, przez które przepływa strumień dźwięków i znaczeń. Można by dodać: również strumień milczeń.

*

Eliot w swoim eseju *Trzy głosy poezji* rozróżnia: głos poety, który mówi do siebie, czyli monologuje, głos, który poeta zwraca do słuchacza pojedynczego lub do publiczności, oraz trzeci głos, który poeta wkłada w usta zmyślonej przez siebie osoby dramatu, wypowiadającej myśli własne lub swego stwórcy.

Przez lirykę, „poezję pierwszego głosu", rozumie Eliot wiersz, który wypowiada bezpośrednio stan duchowy samego poety. Eliot powołuje się na Gottfrieda Benna, który do liryki „pierwszego głosu" zdaje się zaliczać również Rilkego *Duineser Elegien* i Valéry'ego *La jeune Parque*.

„Od czego zaczyna autor wiersza nie zwróconego do nikogo?" — zapytuje Gottfried Benn.

To, od czego zaczyna — streszczam wywód Eliota — jest ledwie ciemnym ziarnem, embrionem. W poecie kiełkuje coś, dla czego jeszcze nie ma słów. Szuka ich. Gdy znajdzie odpowiednie słowa, znika „rzecz", dla której szukał wyrazu, na jej miejsce wchodzi poemat.

Początkiem wiersza nie jest to, co potocznie nazywamy „uczuciem". Tym bardziej nie jest nim „idea". Poeta zaczyna od mrocznego chaosu, od bełkotu, o którym jeszcze nie wie, czy stanie się głosem.

„W poemacie — cytuję Eliota — który nie jest ani dydaktyczny, ani nie ma celu społecznego, zależy autorowi może tylko na tym, by swój ciemny napór ubrać w wiersze, przy czym uwzględnia on cały swój zapas słów ze wszystkimi centralnymi i ubocznymi znaczeniami. Nie wie sam, jakich słów szuka, póki ich nie wypowie, i w czasie trudu szukania nie myśli o tym, by to, co ma powiedzieć, uczynić zrozumiałym dla innych. Nie troszczy się w ogóle w tym stadium o innych, chce jedynie znaleźć odpowiednie słowa na miarę swych możliwości.

Nie obchodzi go, czy inni ludzie wysłuchają ich, czy nie, albo czy je zrozumieją. Czuje ciężar, który musi zrzucić, aby poczuć się lżejszym.

Albo, żeby użyć innego obrazu, prześladowany jest przez demona, wobec którego czuje się bezbronny, ponieważ w swoim pierwszym stadium jest bez twarzy, bezimienny i nieznany. I słowa, wiersze, które pisze, są rodzajem egzorcyzmowania tego demona. Albo, żeby się jeszcze inaczej wyrazić: nie trudzi się wcale, aby udzielić się innemu człowiekowi, pragnie tylko znaleźć ulgę od nagłego niezadowolenia i kiedy w końcu ułożył słowa w odpowiedni sposób — albo przynajmniej w miarę swych możliwości — czuje może w pierwszej chwili coś jak wyczerpanie, spokój, uwolnienie i coś w rodzaju — tego się opisać nie da — próżni. Teraz może powiedzieć do swego wiersza: »Giń, przepadaj! szukaj sobie miejsca w książce — i nie oczekuj po mnie, że się będę tobą zajmował w dalszym ciągu«.

Sądzę, że nie można dokładniej wskazać na związek między poematem a jego początkiem. Można czytać eseje Pawła Valéry, który uporczywiej niż jakikolwiek inny poeta śledził swój wysiłek duchowy nad kompozycją

utworu. Jeśli się chce wyjaśnić poemat choćby w tej mierze, iż się wychodzi od tego, co chciał poeta powiedzieć, albo od poszukiwań biograficznych, przy których można wzywać na pomoc psychologię, w każdym wypadku oddalamy się — być może — od badanego utworu, nie zbliżając się wcale do celu. Wszelkie usiłowanie wyjaśnienia utworu poetyckiego od strony jego genezy odwraca uwagę od utworu i skierowuje ją na coś, co może być zrozumiałe dla krytyka i czytelnika, co jednak nie stoi w żadnym stosunku do poematu i nie wyjaśnia go w żadnej mierze."

Tak więc Eliot skłania się do opisu wiersza od strony jego „formy". Wydaje mi się, że jakkolwiek metoda ta jest niesłychanie trudna, jeśli ma być czymś więcej niż szlachetną zabawą, jest uczciwsza niż wszelkie inne, spowijające utwór w idee, które pozostają w luźnym i dowolnym związku z przedmiotem badań. Zasada niemnożenia bytów powinna obowiązywać również w krytyce, analiza nie może być zastępowana przez syntezy z innych rejonów.

W istocie typ krytyki biograficzno-psychologicznej jest związany z wpływami i sugestiami romantyzmu. Romantycy prowokowali i szantażowali mitem natchnienia. Jeszcze Rilke czarował swoich wielbicieli tym mitem.

Oczywiście, praca poety polega przede wszystkim na eksploatowaniu terenów mało zbadanych, fakt pojawienia się pomysłu, taki a nie inny kształt, który autor znajduje dla swego marzenia, wszystko to jest nagłe i wydaje się nie poprzedzone przez żadną pracę przygotowawczą, mimo że bliższe zbadanie każdego poszczególnego wypadku przeczy temu wyobrażeniu.

Wreszcie nie wolno zapominać o fakcie, że utwór nie tylko jest tworzony przez autora, ale również tworzy go w jakimś sensie. Jeśli przyjąć za egzystencjalistami, że wnętrze człowieka stanowi próżnię, to twórczość poetycka czy jakakolwiek inna byłaby pracą nad zapełnieniem i nasyceniem tej ssącej próżni.

Każdy artysta wie z własnego doświadczenia, że nie ma żadnej powszechnej harmonii przedustawnej, która by według jakiegoś prawa układała barwy na płótnie czy predestynowała słowa mające się znaleźć w utworze poetyckim. Słowo zapala się od słowa, barwa dyktuje inną, w danej sytuacji właściwą. Następuje proces wzajemnego kreowania, siła tego współtworzenia jest tak wielka, że może wpływać na warstwę znaczeniową utworu. Wypadki autosugestii przez formę nie są czymś wyjątkowym; w krajach, w których literatura jest kierowana, są w tej sytuacji szczególnie częste i niebezpieczne. Poeta może paść ofiarą autosugestii podsycanej przez demona formy. Zanim jeszcze czytelnik uwierzy w jego kreację, ulegnie jej autor. To współdziałanie, ta autohipnoza nie jest bardziej dziwna od stanu, w jaki popada aktor w roli. Różnicy między pracą autora i aktora nie trzeba tłumaczyć. W naszym wypadku osoba lirycznego dramatu nie tylko gra rolę, ale również ją wymyśla.

*

Trudność uchwycenia dzieła poetyckiego *in statu nascendi* wynika zarówno z różnorodności samego procesu powstawania, jak z wieloznaczności i małej precyzji pojęć, którymi musimy się posługiwać przy opisie zjawiska, z natury swej wieloznacznego.

Wystarczy zestawić formułę Valéry'ego: „Poemat powinien być świętem intelektu" z określeniem użytym przez Bretona: „Poemat powinien być zburzeniem intelektu".

Te dwa przeciwstawne sądy mogą być w poezji równie prawdziwe, gdyż twór poezji może być jednym i drugim.

Trzeba by więc mówić nie o genezie, lecz o genezach utworu. Poeta w chwili pisania nie ma właściwie żadnych gotowych treści pojęciowych, musi organizować chaos. W tym sensie można mówić o święcie intelektu. Jeśli nawet dążeniem poety jest utrwalić luźny ciąg skojarzeń w ich naturalnym następstwie, to i tak dokonuje on wyboru, w ten czy inny sposób organizując niepochwytną materię swojej pieśni. Pracuje po omacku w zupełnej ciemności i jeśli dąży do najjaśniejszego wyrażenia idei, to jasność ta nie ma nic wspólnego z jasnością kogoś, kto pracuje nad wyświetleniem na przykład zagadnienia naukowego. Poeta igra pojęciami, nie tylko obrazami. Pytanie: „Co wyraża wiersz?" zalatuje szkołą i może być równie denerwujące, jak pytanie: „Co przedstawia obraz?". W jednym i drugim wypadku wartości i znaczenia nie są zamienne i przenośne na inną walutę.

Poeta pogrąża się w nicości, by wydobyć z niej nowy byt. Nie chodzi mu o odtworzenie w innym materiale jakiejś rzeczy, lecz o stworzenie bytu, który w pewnym przynajmniej sensie jest bytem samoistnym.

Trudno wymagać wyjaśnienia początku utworu poetyckiego w sposób dokładniejszy niż początku jakiejkolwiek rzeczy.

Mieczysław Jastrun

Józef Stachowski

JAWOROWA BAŚŃ

Zawiesiła jaworowa zieleń
u gałęzi płomyk gwiazd,
na polany wychodziły daniele
o rogach wspaniałych jak maszt —
z zielonego gaju
przy strumieniu białym
czworonogi siwe chłody piły.

Cichy starzec jasną brodę miał,
złej wilczycy bardzo się bał —
srebrne nitki kręcił,
anielicom pięknym
miękkie lotki tkał.

Może zwierz, może potwór lub ryba
co dzień czółnem tamtą rzekę przepływa —
po co nam wymiar i kształt?
Płynie woda mlecznym jeziorem,
gaśnie zachód wyzwolony z koloru —
po co nam wymiar i kształt?

Starzec śpiewał. Na fioletach piór
gołębice zawisły u chmur.
Pod niebieskim cieniem
stały się kamieniem,
co w noc jak echo padł.

Tak się kończy jaworowa baśń,
bo wilczyca poszła już spać —
miała łapę chorą,
obmyła jeziorem —
Jutro — łapa przemieni się w kwiat.

WAWERSKIE NOCE

Nam tylko wzgardę nieść
morderczym wawerskim nocom,
zastygamy ramieniem w pięść,
w snach widzimy pożarów złocień.

Przez Warszawę wali się tłum
drętwych twarzy. Staje na placach,
a tam głodnych gołębi szum
spada z krzyży na groby kwiatem.

Z rozpalonych w zachodzie wież
sypie się blachy srebrne próchno,
czerwień cegieł napoczął zmierzch,
płomień dziejów nad miastem struchlał.

Jeszcze tylko zaułek gra —
siedzi w karczmie smutny pianista,
płyną tony i pełznie strach,
jakbyś biesią melodię świstał.

Jakbyś żyłę rozwarł i krew,
rudą krew jak Wisła o świcie
cisnął widzom na siny śnieg
i zaczekał aż umkną widze —

Na Powiślu zaułek gra —
ciche tony, biesia melodia,
zobaczyłem pożary w snach,
złotą różę upuścił zbrodniarz.

OPOWIADANIE

Były to lata, gdy rzeki dźwigały leniwe potwory,
które w ogrodach jaskrów świecąc jak srebrne ule
nienawidziły księżyca, bo zwykł nad nimi kołować,
jak ptactwo w dalekiej północy pierzastą, drapieżną kulą.
A kwiaty rosły jak ludzie. Podstępne i bardzo piękne,
zwabiwszy ku sobie zwierzęta trującą lecz słodką mgłą,
biły je głową o brzegi, rzucały grzyw złotym pękiem,
aż marły stada obłoków i drżał od jęków ląd.

Kwiaty rządziły ziemią. Potwory walczyły z księżycem,
który szklanymi grotami jak łodzią wodę pruł,
i cienie padały w jeziora dziwaczne znacząc ulice,
i przycichł planet wir zastygły w zgrzycie kół.
Oto nadchodził świt. Na niebie ostrzono topory,
a ogień gorzał u gwiazd, kometom palił warkocze,
daj słońce, wołała ziemia, daj słońce jak miedź czerwone,
pozwól wilgocią poranka znużone wargi zmoczyć.
Pałało jak złoty żółw, płynęło jak żagiel krwawy,
klaskały w dłonie jesiony, wybuchał zorzy pąk,
wtedy narodził się człowiek w cieniu ogromnej malwy
i tratwą jodłową wyruszył kołysać jezior krąg.

PIANIE KOGUTÓW

Gdy o świcie na złym posłaniu
od snów chora toczy się głowa,
nawiedzają nas swoim pianiem
koguty z Mokotowa.

Czy przez okna szczelnie zamknięte
przemknęły, czy przez kominy —
nie wiem, nie wiem — tylko pamiętam
brzeg nieba siny.

Pod sufitem, gdzie gwiazd odbicia,
dzioby kreślą znaki bolesne,
jakbyś pasmem zatrutych nici
omotał przestrzeń.

Biel podpływa i srebrny szelest:
są, wirują jak cień na ścianie,
krzykiem wzdęte gną się gardziele
w znak zapytania.

A my niemi. Od sennych marzeń
odwracamy ciała w malignie,
wstydem zdjęte kryjemy twarze
i krew w nas stygnie.

Wreszcie ktoś nam oczy otwiera —
już ich nie ma, frunęły w ściany.
Niby jasna twarz bohatera
jest czas poranny.

Józef Stachowski

Ryszard Matuszewski

O JÓZEFIE STACHOWSKIM

Po raz pierwszy zetknąłem się z Józkiem Stachowskim i posłyszałem jeg wiersze na wieczorze poetyckim urządzonym wiosną r. 1933 przez Koło Lite rackie Studentów Uniwersytetu Warszawskiego. Pamiętam, że przyszliśmy n ten wieczór w kilku jako przedstawiciele założonego parę miesięcy przedte klubu artystycznego „S": był zdaje się Kott, Pietrzak, Otwinowski. Od raz orzekliśmy, że spośród dziewięciu autorów biorących udział w imprezie jedy nie Stachowski jest interesujący, i postanowiliśmy go do nas przyciągnąć co nam się w pełni udało. W owym bowiem Kole Literackim, jak większoś ówczesnych kół akademickich opanowanym przez żywioł endecki (co łatw stwierdzić, zachowały się bowiem dwa numery wydanego przez to zrzeszeni pisemka *Rytmy*), Józek, wówczas student pierwszego roku polonistyki w dodatku przybyły z prowincji i niezbyt zorientowany w stosunkach, zna lazł się w sposób najoczywiściej przypadkowy. By się o tym przekonać wystarczy przeczytać jego pierwsze, opublikowane właśnie na łamach owych *Rytmów*, próby poetyckie, bardzo jeszcze młodzieńcze i nie włączone póź niej do wydanego przez poetę tomu. Były w nich pewne akcenty społeczne odbijające wyraźnie od enuncjacji redaktorów pisemka.

Nie chcę bynajmniej sugerować, że postawę Stachowskiego cechowa wtedy czy też kiedykolwiek jakiś zdecydowany radykalizm. Sytuacja w r 1933 była taka, że wielu spośród nas — myślę o młodzieży o literackich aspiracjach — zaczynało od nuty społecznej, po czym szybko zrażało się d wszelkich politycznych rozgrywek. Józek polityką w ogóle mało się intere sował i chodziło tu raczej o obronę przed angażowaniem się po stronie oene rowskich pałkarzy, którzy niestety nadawali ton ówczesnym stosunkom na uniwersytecie i życiu studenckiemu. W Klubie „S" panowała inna atmo sfera, oparty był on na zasadzie dyskusji i ścierania się różnych poglądów jednak z wyraźną przewagą nastrojów sprzyjających lewicy. Endecka dema gogia i antysemityzm budziły w nas niesmak i pogardę. Toteż np. hałaśliwy akces Alfreda Łaszowskiego do Falangi i ONR-u spowodował szybko jego rozejście się z Klubem.

W ogóle zaś mówiąc o międzywojennych grupach literackich należałoby uświadomić sobie, jak bardzo sprawy światopoglądowe, nie wykrystalizowane jeszcze, mieszały się tam z zagadnieniami „pokoleniowymi" i jak często roz

strzygała po prostu bliskość, którą odczuwali w zetknięciu się ze sobą rówieśnicy, kierujący się — obok różnorodnych młodzieńczych ambicji — przede wszystkim jakąś potrzebą serca, jakimś głodem przyjaźni.

Od lata 1933 aż do końca istnienia Klubu „S", który rozsypał się około roku 1936, Józek był z nim dość ściśle związany. Wtedy miałem okazję bliżej go poznać. Często bywaliśmy u siebie. Józek mieszkał po studencku w sublokatorskim pokoiku, który odnajmował wspólnie z Michałem Krawczyńskim, słuchaczem Wydziału Prawa. W Klubie „S" wszyscy na ogół byliśmy „mieszczuchami". Józek stanowił pod tym względem wyjątek.

Urodził się dnia 3 marca 1913 r. w Żabieńcu pod Garwolinem, gdzie ojciec jego gospodarował na 14 ha gruntu. Matkę stracił w trzecim roku życia, ojca w ósmym. Ojcowiznę podzieliło między siebie dwóch starszych braci. Oni też i starsza siostra poety, która poświęciła się pracy nauczycielskiej, zajęli się jego wychowaniem, pomagając mu w ukończeniu szkoły podstawowej i wysyłając go do gimnazjum w Garwolinie. Pomoc ta była od początku skromna. Józek już od trzynastego roku życia zdany był przede wszystkim na własne siły i utrzymywanie się z korepetycji. Jeszcze trudniejsze były warunki materialne Stachowskiego na uniwersytecie. Podstawę egzystencji stanowiły nadal korepetycje i liczyć się trzeba było z każdym groszem. Podkreślić warto jednak, że stosunki między rodzeństwem były zawsze jak najbardziej przyjacielskie i serdeczne. Zwłaszcza z jednym z braci, Kazimierzem, łączyła poetę przyjaźń szczególnie czuła i głęboka. Jej wymownym świadectwem są aż trzy poświęcone mu w różnych okresach czasu liryki (*Mojemu bratu, Brat opowiada, Do brata*).

Nie ulega wątpliwości, że ów ciepły stosunek do najbliższych przesądził w dużym stopniu o charakterze całej twórczości Stachowskiego, pełnej nie tylko sentymentu dla rodzinnych okolic, ale także tkliwości do otaczających go ludzi.

W nieco późniejszych, okupacyjnych latach miałem okazję poznać osobiście rodzinę poety i przekonać się, jaką rolę w kształtowaniu się jego stosunku do świata odgrywała owa atmosfera domu rodzinnego bynajmniej nie idylliczna, pełna twardej wiejskiej pracy i codziennych trosk, ale przy tym niewymuszenie szczera i serdeczna. Niemałą rolę odgrywało tu z pewnością usposobienie Józka, źródło zaufania, jakie budził, i swoistego autorytetu, jaki stanowił dla najbliższych. Autorytet ten uzyskał zaś chyba nie tyle dzięki wykształceniu, ile dzięki wrodzonej kulturze wewnętrznej, którą nacechowane było zawsze jego postępowanie. Że nie była to tylko kultura nabyta, można się było przekonać właśnie obserwując poetę na tle rodzinnego środowiska. Z bratem Kazimierzem łączyło go na przykład niezmiernie charakterystyczne podobieństwo owych cech wrodzonych, owej kultury zupełnie niezależnej od zewnętrznego poloru i ogłady. Ono sprawiało, że między tymi ludźmi o powierzchowności o tyle odmiennej, że ukształtowanej przez różne warunki życia, inny rodzaj wykonywanej pracy, wyczuwało się jakiś istotniejszy psychiczny związek. Obaj pełni dobroci i delikatności, wychodzili sobie jak gdyby naprzeciw, rozumieli się i ten dobry kontakt przetrwał do końca życia poety.

Gimnazjum ukończył Stachowski w Garwolinie w r. 1932, tytuł magistra polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego uzyskał w r. 1936, pisząc pracę magisterską o poezjach Norwida. W Klubie „S" nie należał do tych, którzy

dzięki swym żywiołowym naturom i pasji dyskusyjnej wykazywali szczególną aktywność, jak Pietrzak, Kott, Otwinowski czy — do pewnego czasu — Łaszowski. Rzadko kiedy zabierał publicznie głos. Miał usposobienie raczej refleksyjne. Natomiast wiersze jego zyskiwały coraz przychylniejsze opinie.

W podobny sposób rysuje mi się sylwetka Józka na tle Koła Polonistów U. W., będącego jedynym kołem naukowym całkowicie opanowanym przez lewicę i elementy antyendeckie. Królowały tam tęgie głowy, o wysokich podówczas naukowych aspiracjach: Stefan Żółkiewski, Dawid Hopensztand, Franciszek Siedlecki, Ludwik Fryde. Były już wtedy ambicje rewidowania „metodologii nauk humanistycznych", wstrząsania posadami nauki „burżuazyjnej", tworzenia nowej „szkoły krytyki". Skromny, cichy poeta, bez aspiracji naukowo-teoretycznych, pozostawał tam początkowo nieco w cieniu, niemniej wszedł w bliskie związki przyjaźni z niektórymi członkami Koła, biorącymi zresztą udział i w imprezach Klubu „S", jak Fryde, Siedlecki, Stefania Knispel, Seweryn Pollak, Jan Śpiewak czy też tragicznie zmarły w latach wojny Józef Kuroczycki.

Niektóre z tych przyjaźni wiodły w krąg ludzi związanych z lewicą. Pierwsze utwory poetyckie Stachowskiego w prasie literackiej ukazały się w r. 1935, niemal równocześnie w lewicowym *Lewarze* i w *Okolicy Poetów*, gdzie w listopadzie tego roku uzyskał Stachowski nagrodę na konkursie poetyckim za utwór pt. *Świt (Okolica Poetów*, nr 8 z r. 1935). Członkami jury byli: Stanisław Czernik, Stefan Flukowski i Stefan Napierski.

Charakter wyobraźni Stachowskiego, związek jego wierszy z wsią, jej ludźmi i krajobrazem mógł w pewnej mierze odpowiadać założeniom redaktora *Okolicy Poetów*, Stanisława Czernika, głoszącego poetycki program „autentyzmu", przeciwstawiający bezpośredniość przeżyć i rodzimość motywów lirycznych — wyobraźni intelektualnej i wtórnym, książkowym inspiracjom.

Wywoływało to również początkowo przyjazne dla poety nastroje w endeckim *Prostu z Mostu*, bardzo kokietującym wszelką „ludowość" i „rodzimość", której redakcja starała się nadać posmak rasistowski. W sprawozdaniu z wieczoru poetyckiego Klubu „S" młody bard ONR-u, Jerzy Pietrkiewicz, wyraźnie przeciwstawiał świeżość wierszy Stachowskiego naszej „mieszczańskiej zgniliźnie". Nieco wcześniej Stachowski wydrukował nawet w *Prosto z Mostu* (r. 1935) jakiś artykulik (wykpiwający Kadena za przemówienie w Akademii Literatury), co spowodowało — jak mi wiadomo z ustnej relacji Seweryna Pollaka — wymówki i perswazje ze strony bardziej politycznie zaangażowanych przyjaciół z lewicy. Później niczego już w tym piśmie nie drukował.

Publikował natomiast utwory poetyckie w *Skamandrze, Pionie, Sygnałach, Ateneum, Miesięczniku Kultury i Sztuki, Kurierze Wileńskim, Orce, Buncie Młodych, Dekadzie Akademickiej*, w *Apelu* (dodatku literackim *Kuriera Porannego)*, wreszcie w redagowanym w latach 1938—1939 przez Józefa Czechowicza czasopiśmie *Pióro*, którego ukazały się dwa numery. W *Sygnałach* w r. 1938 wiersz jego pt. *Żony świętojańskie* został wyróżniony jako jeden z trzech najlepszych utworów nadesłanych na konkurs poetycki, w którym jurorami byli: Tuwim, Broniewski, Ortwin, Zawodziński i Hollender.

Trudnym okresem dla poety był rok spędzony w dęblińskiej szkole Podchorążych Piechoty (1936—1937). Nie był silny fizycznie i morderczy dryl rekruckiego wyszkolenia wspominał zawsze niechętnie. Po wojsku i zdaniu

egzaminów pedagogicznych rozpoczął pracę nauczyciela polonisty w gimnazjum w Milanówku i na Kursach Maturalnych w Warszawie. Pod koniec r. 1938 ożenił się, przy czym małżeństwo zacieśniło jeszcze jego więzy ze stronami rodzinnymi. Rodzice żony gospodarowali w folwarku Głosków, położonym o parę zaledwie kilometrów od Żabieńca. Wakacyjne i świąteczne pobyty w owych stronach dzielił odtąd pomiędzy dom brata i dom teściów.

Na parę lat przed wojną Stachowski zbliżył się do kręgu poetów, skupionych wokół osoby Józefa Czechowicza, którego twórczość była mu szczególnie bliska i który odgrywał w tym czasie rolę jak gdyby duchowego przywódcy poetów trzymających się trochę na uboczu od oficjalnej literackiej „giełdy" towarzyskiej i artystycznej w Ziemiańskiej czy „Zodiaku". Nie uznawany przez skamandrytów, którzy uważali jego twórczość za jedno z odgałęzień wykpiwanej awangardy, nie znajdował on także i w obozie awangardowym pełnego zrozumienia, różniąc się wyraźnie tonem swej śpiewnej, emocjonalnej liryki od teoretyzujących eksperymentatorów ze *Zwrotnicy* czy *Linii*. Jeśli chodzi o teren warszawski, można by też powiedzieć, że hasłem, które jednoczyło owo stowarzyszone z Czechowiczem poetyckie bractwo, była jakaś nieśmiała próba odwetu zabłąkanej w stolicy „lirycznej prowincji" nad duchem metropolii i stylem jej życia literackiego. Wokół Czechowicza skupiali się przede wszystkim lubliniacy, ale nie tylko. Przymknął do niego od razu sandomierzanin Piętak. Były jakieś kontakty i próby porozumienia z wilnianami z *Żagarów*, choć ci stanowili zespół o wiele bardziej aktywny i szybko wypłynęli na szersze wody. Odpowiadała natomiast na pewno „czechowiczowcom" atmosfera powstała wokół dwu regionalnych czasopism poetyckich — chełmskiej *Kamery* i ostrzeszowskiej *Okolicy Poetów*, a nawet w jakiejś mierze lansowany przez redaktora tej ostatniej program „autentyzmu".

Stachowski bardzo lubił Czechowicza i cenił jego poezję, nie da się też zaprzeczyć, że autor ten oddziałał na kształtowanie się wielu jego liryków. Niemniej do poetyckiej „kapliczki", jaka się wkrótce wokół Czechowicza wytworzyła, miał stosunek dość krytyczny i zdawał sobie sprawę, że większa część otoczenia poety niewiele miała w liryce do powiedzenia.

Pisząc o Stachowskim niesposób też nie wspomnieć krytyka, który w ostatnich latach przed wojną przyczynił się w znacznym stopniu do ugruntowania wysokiej oceny wierszy samego Czechowicza oraz niektórych bliskich mu poetów, m. in. Stachowskiego. Myślę tu o Ludwiku Frydem. Zdecydowanie niechętny i niezbyt sprawiedliwie oceniający poetów „Skamandra", zwłaszcza zaś ten nurt ich twórczości, który określał jako biologizm względnie naturalizm, Fryde witał w liryce Czechowicza, Piętaka, Stachowskiego oraz poetów wileńskich (Miłosz, Zagórski, Rymkiewicz) cenny, jego zdaniem, zwrot ku „poezji czystej", fantazjotwórstwu, „nowoczesnemu wizjonerstwu". W twórczości ich widział odejście od uniezwyklania i deformacji, charakterystycznych dla awangardy krakowskiej, w stronę jakiegoś przetwarzania rzeczywistości w obraz artystyczny bardziej organicznie związany z mową codzienną i tradycją języka, niemniej także przeciwstawiający się temu, co nazywał naturalizmem w poezji. W przedmowie do wydanej przed samą wojną *Antologii współczesnej poezji polskiej 1918—1938* wymieniał Stachowskiego wśród poetów, których uważał za przedstawicieli najbardziej jego zdaniem obiecującego „nowego i zupełnie już dojrzałego stylu w poezji".

Pochwała swobodnej poetyckiej fantastyki, głoszona przez Frydego w okresie narastania wielkich politycznych konfliktów, budziła sporo sprzeciwów, zwłasza na lewicy, tym bardziej że łączyła się z dość niechętnym stosunkiem tego krytyka do liryki społecznie zaangażowanej, hołdującej w tym czasie na ogół zupełnie odmiennym założeniom estetycznym.

Jeśli chodzi o Stachowskiego, to od bezpośrednich zainteresowań politycznych był on — jak wspomniałem — dość daleki, można powiedzieć nawet, że do pewnego typu działalności ściśle politycznej odnosił się z niechęcią, bardzo charakterystyczną dla dużej części swego pokolenia. Obcy był wszelkiemu oportunizmowi i fanatyzmowi, nie angażował się w żadnych organizacjach sanacyjnych ani endeckich, sprzyjał raczej umiarkowanej lewicy demokratycznej. Miał natomiast ugruntowany pogląd na stosunek sztuki do zagadnień politycznych. Był przeciwny podporządkowywaniu jej określonym orientacjom czy doktrynom, krytycznie oceniał np. próby powierzchownej socjologicznej interpretacji twórczości artystycznej, o czym świadczyć może choćby jego ocena książki Piechala o Norwidzie (*Ateneum*, nr 1, styczeń 1938).

Czy horoskopy stawiane przez Frydego temu nurtowi liryki, który reprezentował poeta, były trafne?

Trudno powiedzieć, w jaki sposób ukształtowałby się obraz poezji polskiej, gdyby w doświadczenia pisarzy nie wdarła się brutalnie rzeczywistość wojenna. Pamiętamy dobrze wszczętą zaraz po wyzwoleniu, w r. 1945, burzliwą kampanię przeciw różnym formom estetyzowania w poezji (ówczesne felietony Kotta i Jastruna w *Odrodzeniu* i *Kuźnicy*). Nie ulega kwestii, że cały ów mający swe korzenie w okresie przedwojennym nurt liryki wizyjnej, nastrojowej, opornie wchłaniającej nieprzetworzoną materię życia mógł w surowych latach okupacji wzbudzić sprzeciw, wydać się nieprzydatnym. Rzecz jednak w tym, że cała ta kampania toczyła się już p o w o j n i e. W latach okupacji tak tej sprawy na ogół nie odczuwano. Jeśliby prześledzić twórczość najwybitniejszych poetów działających na terenach okupowanych, okazałoby się, że — poza nielicznymi wyjątkami (Jastrun) i w przeciwieństwie do czysto użytkowego rymotwórstwa patriotycznego, którym obficie darzyła czytelników prasa podziemna — większość poetów ambitniejszych odczuwała, niezależnie od pełnego zaangażowania swej liryki w sprawę walki narodu, wyjątkowo silną potrzebę sublimacji i jakiejś osobistej kompensaty estetycznej w obliczu grozy i brutalności codziennego dnia. Mówi o tym nie tylko ówczesna twórczość takich poetów, jak Staff, Iwaszkiewicz, Miłosz, Zagórski czy Stachowski, ale w największym może stopniu liryka najmłodszych: Baczyńskiego, Gaycego i całej tragicznej plejady ich rówieśników. Nie ulega wątpliwości, że nie z innych źródeł, lecz właśnie z Czechowicza i Miłosza czerpał na przykład — jeśli pominąć oddziaływanie Słowackiego i Norwida — Krzysztof Baczyński. * Można to nazwać, jeśli się tak komuś podoba, „ucieczką od rzeczywistości", mówi to jednak niewiele o wartości estetycznej tak scharakteryzowanych utworów. Z pewnością było w nich zresztą tyleż „ucieczki", co samozachowawczego dążenia do trwalszego oparcia o wartości nie tylko estetyczne, ale i moralne.

* Nie ulega wątpliwości, że znał on także wiersze Stachowskiego, z którym kontaktował się często w latach okupacji. Pokrewieństwo motywów poetyckich w twórczości obu autorów z tego okresu jest widoczne.

Być może zresztą, iż w tej tendencji poetyckiej, dominującej w Warszawie lat okupacyjnych, był i pewien element przypadku. Czołowi w dwudziestoleciu reprezentanci liryki opartej o życiowy konkret, związanej z historyczną aktualnością — skamandryci czy też poeci nurtu rewolucyjnego — znaleźli się przeważnie na emigracji.

Najmłodsi lirycy warszawscy utrzymywali w latach wojny kontakt z tymi spośród starszych poetów, którzy pozostali. Bywali w Stawisku u Iwaszkiewicza, terminowali u Miłosza, Zagórskiego, odwiedzali też Stachowskiego w jego mieszkaniu przy ul. Bałuckiego na Mokotowie.

Na parę miesięcy przed wybuchem wojny poeta wydał u Hoesicka swój pierwszy i jedyny tom — *Jaworowa baśń*. Obejmuje on wiersze powstałe w ciągu mniej więcej pięciu lat i da się w nim wyodrębnić wyraźnie dwie fazy dojrzewania autora. Pierwsza — większość utworów zawartych w cyklu *Śmierć ojca* — to okres wyraźnych wpływów Czechowicza i drugiej fali awangardy, tej w wydaniu „złagodzonym", lubelsko-warszawskim. Tak charakterystyczna dla Czechowicza atmosfera nastrojowego poddania się urokom stylizowanej wiejskości, wizja przetworzonego przez wyobraźnię pejzażu, poetyckość języka — osiągnięte zostają przez wyraźne sugestie intonacyjne, często odwołujące się do źródeł jakichś ludowych nawoływań, zaśpiewów. Jest w tych wierszach jeszcze pewna naiwność metaforyki.

Dojrzalsza jest druga część zbioru — cykl *Jaworowa baśń*. Uderza w niej większa wyrazistość, powiedziałbym męskość tonu, pogłębienie nurtu uczuciowego. Mniejszą rolę odgrywają też preteksty tematyczne, jest tu już znacznie bardziej świadomie konstruowana fantastyka poetycka. Zamiast postawangardowego udziwniania składni — prosty i śmiały szyk zdań, energia i zwartość strofy (por. takie wiersze, jak *Las, Noc, Żony świętojańskie*), metaforyka bardziej konkretna. Czytelnika poezji rosyjskiej nie mogą nie uderzyć w niektórych wierszach wyraźne echa Jesieninowskie. Echa czy może przypadkowa zbieżność? O ile wiem, poeta rosyjskiego nie znał, ale pamiętać trzeba, że pogłosy imażynizmu były bardzo żywe u poetów tego okresu, m. in. u „autentystów".

Z drugiej strony wyczuwa się też pewne oddziaływanie klimatu fantastyki poetyckiej żagarystów wileńskich: *Trzech zim* Miłosza, *Tropiciela* Rymkiewicza. Cokolwiek by jednak mówiło się o pokrewieństwach — jest to już manifestacja dojrzałego talentu. Pokrewieństwa są po prostu znakiem tego, co można by nazwać stylem epoki.

Wybuch wojny sprawił, że tom Stachowskiego nie doczekał się już ocen krytycznych i utonął w niepamięci, w jaką pogrążyły go wydarzenia epoki. Tragiczny splot wypadków złożył się także na to, że i późniejszy jego plon poetycki pozostał do tej pory w większej części nieznany. A przecież w latach okupacji był Stachowski jednym z czynniejszych na terenie Warszawy poetów. Poza tym, że jako nauczyciel polonista brał stały udział w akcji tajnego nauczania, utrzymywał on — jak wspomnieliśmy — żywy kontakt z młodą generacją liryków, a także z takimi poetami, jak Miłosz, Zagórski. Uczestniczył w konspiracyjnych imprezach kulturalnych, m. in. w akcjach wieczorów poetyckich, organizowanych przez Marię Wiercińską przy szerokim współudziale czołowych artystów scen warszawskich, gdzie kilku z nas (m. in. także

Jerzy Zawieyski, Jerzy Kierst) występowało w charakterze prelegentów. Wiele jego liryków ukazało się drukiem w konspiracyjnych antologiach *Pieśń niepodległa* i *Słowo prawdziwe.*

Dorobek poetycki Stachowskiego pomnożył się w tych latach o pełny, całkowicie przygotowany do druku w momencie wyzwolenia tom wierszy. Nadał mu poeta tytuł *Ku ziemi.*

Stanowiąc niewątpliwie przedłużenie tej samej linii rozwojowej, której zapoczątkowaniem była *Jaworowa baśń,* cykl okupacyjnych wierszy Stachowskiego jest zarazem zbiorem niezmiernie charakterystycznym dla tendencji dominujących w liryce poetów warszawskich okresu wojny. Zrodził się w tym samym klimacie tęsknoty, marzenia i potrzeby artystycznej sublimacji, jaka nadawała ton wierszom Baczyńskiego czy Gaycego. Można by oczywiście zarzucić Stachowskiemu, że był do pewnego stopnia poetą jednej struny. Brakło mu drapieżności, kontrastowości i pasji intelektualnej cechujące na przykład poczęte w podobnym klimacie wiersze z tomu *Ocalenie* Miłosza.

A jednak poprzez te strofy, w których świat realny roztapia się niekiedy w grze wyobraźni, przedziera się ostro i dramatycznie głos człowieka umęczonego, uwikłanego w okrutną rzeczywistość, głos protestu przeciw śmierci, wojnie, zniszczeniu. Nie są te wiersze odwrotem od spraw ludzkich. Fatalną pomyłką pierwszych osądów powojennych było zepchnięcie, potępienie w czambuł całego owego nurtu liryki okupacyjnej, odczytanej nieuważnie, skazanej jakże niesprawiedliwie na kilkunastoletnie odczekiwanie w szufladach do momentu sprzyjającego jej publikacji.

Są zresztą wśród wierszy poety takie, które w sposób bardzo bezpośredni obrazują rzeczywistość lat okupacji: *Bombardowanie* (artystycznie nawiązujące do Czechowiczowskiego *Żalu*), *Wawerskie noce, Po klęsce, Cisza. Po lekturze „Nowego Kuriera"*, wiersz pełen bolesnej ironii, związany z wiadomością o dwuznacznym stanowisku Piusa XII wobec zbrodni hitlerowskich. W wierszach *Na nutę „Elegii żalu" Czechowicza* oraz *Zmarłemu poecie* składa Stachowski raz jeszcze hołd poległemu we wrześniu 1939 autorowi *Nuty człowieczej.*

W całym zbiorze okupacyjnym widziałbym w ogóle jak gdyby trzy fazy poetyckie. Pierwsza stanowi jeszcze kontynuację liryki przedwojennej z tomu *Jaworowa baśń* (utwory takie, jak *Opowiadanie, Podróż, Świecące drzewa Marysi*). Druga faza — to wymienione wyżej utwory najbardziej bezpośrednio zaangażowane w wojenną aktualność, pierwsza reakcja poety na przeżycia owych lat. Fazę trzecią i ostatnią z lat 1943—1944 cechuje próba stworzenia jak gdyby wpół epickiego dystansu do materii przeżyć: spokojna fraza rytmiczna wierszy takich, jak *Powrót, Brat opowiada, Niedziela, Żniwiarze, Do brata, Rozmowy z przyjaciółmi, Wśród książek* — to jak gdyby przypływ wielkiej fali marzenia, czerpiącego z przeszłości i ku przyszłości obróconego, próba wzniesienia się poza i ponad lata grozy i śmierci, zarazem próba szukania jakiegoś nowego stylu gawędy poetyckiej, dla której wiele by można znaleźć szlachetnych filiacji.

* Udziałowi Stachowskiego w tych imprezach obszerną i ciepłą wzmiankę poświęcił Jerzy Kierst we wspomnieniu *O trubadurach walczących. Życie Warszawy,* nr 209 z dnia 27. VIII. 1956 r.

W pamiętne dni lipcowe roku 1944 przebywał poeta — jak zazwyczaj w miesiącach letnich — u teściów w Głoskowie. Znalazłszy się podobnie jak on na terenach odbitych już wtedy okupantowi, korzystałem przez czas pewien z rodziną z gościnności jego brata w Żabieńcu. Rozmowy, które wtedy toczyliśmy z Józkiem, były zwrócone wyłącznie ku przyszłości, pełne niespokojnego oczekiwania, troski, ale i nadziei. Z czułością pochylał się nad łóżeczkiem kilkumiesięcznego syna.

Ostatni raz widziałem go później w Lublinie, w listopadzie. Przyjechał na kilka dni nawiązać kontakt z redakcją *Odrodzenia* i organizującym się Związkiem Literatów. Odcięty od Warszawy, objął od września posadę nauczyciela w gimnazjum w Garwolinie. Czytając w ostatnim z „lubelskich" numerów *Odrodzenia,* w przeddzień ofensywy styczniowej, wiersz poety *Rozmowy z przyjaciółmi,* nie wiedzieliśmy, że nie ma go już wśród żywych. Tragiczny wypadek, rezultat nieostrożnej jazdy wojskowego kierowcy, który zawadził o mały, chłopski wózek wiozący poetę szosą koło Głoskowa, stał się przyczyną jego śmierci w dniu 30. XII. 1944 r.

Ryszard Matuszewski

Jacques Prévert

MALARZ, JABŁKO I PICASSO

Na krągłym spodku z rzeczywistej porcelany
jabłko —
owoc czerwony,
złoto-rumiany;

A z przeciwnej strony
malarz
rzeczywistością rzeczy urzeczony
na głowie staje,
by owoc rzeczony
jakim jest — namalować.

A jabłko się nie daje,
bo jabłko też ma coś do powiedzenia:
zna magicznych tysiąca sztuk obroty
pod statecznym naskórkiem czerwono-złotym.
Więc wibruje szaleńczym wirowaniem w środku
pod powłoką w bezruchu na realnym spodku.
I jak Dymitr Samozwaniec-Przebieraniec,
co tańcząc przebierańczo stał się pomarańczą,
gdy malarz zeń na płótno przenieść chciał rumieńce —
tak jabłko się odmienia i jest już odmieńcem.

I wtedy, właśnie wtedy
malarz rzeczywistością rzeczy urzeczony
pojął że — na nic praca,
że przeciw niemu pozór jabłeczny się zwraca
i że
podobny potrzebującemu wsparcia nędzarzowi
(zdanemu raptem na łaskę byle łaskawego, litościwego
i straszliwego swą łaskawością, litościwością
i straszliwością skojarzenia)
nieszczęsny malarz
rzeczywistością rzeczy urzeczony

jest tragiczną zwierzyną, która wpada w szpony
swych skojarzeń, co odtąd wszędzie go dogonią:
i jabłko tańcząc w sobie wyrasta jabłonią
i oto Raj biblijny i Ewa i Adam
i wąż
(gumowy, do spryskiwania drzewek w sadach),
Kanada, Hesperydy, Normandia, Miczurin, Kosztela,
grzech pierworodny,
narodziny sztuki
i ojczyzna Wilhelma Tella,
Trianon-Złote Jabłko, w którym Ludwik Któryś-Tam mieszkał,
Walt Disney, czarownica i Królewna Śnieżka
i nawet Izaak Newton
(Wystawy Powszechnego Ciążenia
Grand Prix) — —

powoli jabłko znika mu z pola widzenia:
Mistrz śpi.

Wtedy właśnie Picasso, najzwyczajniej w świecie,
szedł tamtędy, wszechzjawisk i rzeczy znajomy,
i ujrzał drzemiącego malarza, jabłko i spodek na parapecie:
— jabłko, rzecze, malować — też pomysł!

Więc jabłko ze smakiem zjada,
A ono „Bóg zapłać" powiada,
bo mu nie żal;
Picasso tłucze talerzyk,
na skorupki pestki układa
i z uśmiechem odchodzi w dal.

A nasz malarz wydarty swym snom, bez litości,
zostaje z niedomalowanym obrazem razem
i z leżącymi na byłym spodku w środku
przeraźliwymi nasionkami rzeczywistości.

Przełożył
Hubert Krzyżanowski

U KWIACIARKI

Człowiek wchodzi do kwiaciarni
i wybiera kwiaty
kwiaciarka zawija kwiaty
człowiek kładzie rękę do kieszeni
po pieniądze
ale jednocześnie niespodzianie
ze łzami
kładzie rękę na sercu
i pada

Jednocześnie gdy pada
pieniądze się toczą po ziemi
a potem padają kwiaty
jednocześnie z człowiekiem
jednocześnie z pieniędzmi
i kwiaciarka zostaje sama
z pieniędzmi które się toczą po ziemi
z kwiatami połamanymi
z człowiekiem który umiera
oczywiście to smutne nad wyraz
trzeba aby coś zrobiła
kwiaciarka
ale nie wie jak się do tego wziąć
nie wie
od czego zacząć

Tyle jest do zrobienia
z tym człowiekiem który umiera
z kwiatami które się łamią w oczach
i z pieniędzmi
z tymi pieniędzmi które się toczą
które nie przestają się toczyć.

ORĘDZIE

Drzwi które ktoś otworzył
Drzwi które ktoś zamknął
Krzesło na którym ktoś siadł
Kot którego ktoś popieścił
Owoc który ktoś skosztował
List który ktoś odłożył

Krzesło które ktoś przewrócił
Drzwi które ktoś otworzył
Droga którą ktoś biegnie jeszcze
Las którym ktoś przeszedł
Rzeka do której ktoś się rzucił
Szpital w którym ktoś zmarł.

BUKIET

Co tu robisz dziewczynko
Z tymi kwiatami świeżo zerwanymi
Co tu robisz dziewczyno
Z tymi kwiatami z tymi kwiatami zeschniętymi
Co tu robisz kobieto piękna
Z tymi kwiatami które więdną
Co robisz kobieto stara
Z tymi kwiatami już zmarłymi

Czekam na pana.

NA PRÓŻNO

Starzec skowyczy na śmierć
i przechodzi przez placyk popychając kółko
Krzyczy że oto zima i wszystko skończone
że pieczeń upieczona że kości rzucone
i że msza odprawione że gra rozegrana
że sztuka wystawiona kurtyna spuszczona
Na próżno
na próżno
Drodzy przyjaciele wołają ci co nie lubią mnie szczerze
starzy przyjaciele otyli śledzą z zegarkiem mnie w dłoni
błagają abym zrozumiał co oni zrozumieli
Na próżno
na próżno
Prawdziwi przyjaciele zmarli nagle i całkiem
a inni żyją jeszcze i śmieją się całą gębą
tamci wzywają ich ciągle i mnie wzywają także
Na próżno
na próżno

Inni zmarli za życia i noszą żałobę
po dziecinnych marzeniach a także po sobie
ci przykładni panowie dobrze wychowani
muszą wciąż przepowiadać co się dalej stanie
że droga całkiem prosta droga wytyczona
posąg w sól zamieniony ojczyzna zgubiona
Nadeszła chwila by nabrać rozumu
Już i trąbka rozbrzmiewa za plecami tłumu
ogród będą zamykać
bęben przytłumiony
Na próżno
na próżno
W ogród pójść będą mogli ci co go kochali.

Przełożyła
Ewa Fiszer

Ivo Vidan

„ZWYCIĘSTWO" CONRADA

(SZKIC O STRUKTURZE POWIEŚCI)

Dr Ivo Vidan, młody anglista jugosłowiański, jest docentem uniwersytetu w Sarajewie. Literaturę angielską studiował w Nottingham, pod kierunkiem prof. V. de Sola Pinto. Umieszczony poniżej szkic jest rozdziałem z dużej, nie opublikowanej pracy Vidana o strukturze utworów Conrada.

Czytelnicy zgadzają się na ogół, że *Zwycięstwo* należy do najlepszych powieści Conrada. Należyte poznanie struktury tej powieści, zbadanie sposobu rozwinięcia tematu, ukształtowania i skontrastowania charakterów, dynamiki akcji, metod wywoływania nastroju i typów narracji przyczynić się musi do ugruntowania oceny *Zwycięstwa* i lepszego zrozumienia istotnych właściwości Conradowskiego artyzmu.

W roku 1913 i na początku 1914, w okresie pracy nad *Zwycięstwem*, napisał Conrad trzy nowele, które mają z tą powieścią wiele wspólnego. *Gospoda „Pod Dwiema Wiedźmami"* jest najodleglejsza w tonie: atmosfera tajemniczości i grozy przypomina raczej Poe'go niż *Zwycięstwo*. Podobnie jednak jak w powieści, i tutaj uczucie niepewności wzrasta w miarę postępu akcji, aż wreszcie każdy szczegół opisywanego otoczenia wydaje się złowróżbny, a nastrój klaustrofobii staje się prawie nie do zniesienia.

Plantator z Malaty wykazuje wyraźniejsze podobieństwo do omawianej książki. Renouard, bohater tej noweli, wiodący odludne życie na wyspie Malata, podczas wypadu ze swej samotni poznaje młodą dziewczynę i sprowadza ją na Malatę. Zmarły Walter odgrywa tu rolę podobną do Morrisona ze *Zwycięstwa*, budząc podejrzenia co do rodzaju śmierci. Tak Renouard jak i Heyst popełniają samobójstwo. Charaktery Luiza, ojca Felicji i redaktora są szkicowymi odbiciami charakterów Wanga, ojca Heysta i Schomberga, tyle że odwróconymi: służący to spokojny, bojaźliwy gaduła, ojciec ma światowe zainteresowania, a dziennikarz jest dobrodusznym głuptasem.

W noweli *Z powodu dolarów* jedną z centralnych postaci jest znany także ze *Zwycięstwa* kapitan Davidson. Miejsce akcji tworzy odległa wyspa na Oceanie Spokojnym, a treścią opowiadania jest udaremnienie przez heroiczną interwencję kobiety zbrodniczych zamiarów trójki przybyszów.

Te trzy krótkie utwory, zebrane później w tomie *Wśród prądów*, są interesujące głównie dlatego, że ukazują sytuacje, które autor rozpatruje i szkicuje

przed pełnym ich rozwinięciem na kartach *Zwycięstwa*. W drugim i trzecim opowiadaniu zawarte są w gruncie rzeczy wszystkie zasadnicze elementy fabuły powieści. Ale krytyka zmaterializowanego społeczeństwa w *Plantatorze z Malaty* i osobista tragedia Davidsona w utworze *Z powodu dolarów* ledwie się zaznaczają; charakter Renouarda nie jest w pełni zarysowany — nie jest ukazany związek między jego poczuciem niezależności i moralnym tchórzostwem, tak jak ukazane zostały więzi między silnymi i słabymi cechami Heysta, Jima czy Razumowa. To ostatnie decyduje o niższości *Plantatora z Malaty* wobec *Zwycięstwa*.

Spoistość tematyczna *Zwycięstwa* zasadza się w pełni na postaci Heysta; całość akcji może być streszczona na podstawie skutków, wywoływanych w jego osobowości. Ten obojętny, niezależny widz, którym nie kierują żadne światowe ambicje, spokojnie przesuwający się przez życie, dwukrotnie pozwala się skłonić do działania — przez litość dla innego człowieka. W rezultacie świat wdziera się do jego samotni, dzielonej z Leną, kobietą, która wtargnęła w jego życie. Rozbrojony przez służącego, któremu los Heysta jest obojętny, bohater ze stoicyzmem stawia czoła wysłannikom zła, przybyłym z odległych siedzib ludzkich. Szczytowy punkt dramatu nie jest wynikiem akcji Heysta. Jest rezultatem decyzji Leny, która postanawia poświęcić siebie dla ocalenia ukochanego człowieka i wykrada nóż jego wrogowi. Jest to jej potrójne zwycięstwo: nad bandytą Ricardem, nad własnym strachem przed dzikim barbarzyństwem napastników i wreszcie nad sceptycznym wyrafinowaniem Heysta. I podobnie, jak główna idea *Nostroma* zawarta jest w często cytowanych słowach Monyghama, skierowanych do pani Gould i mówiących o „interesach materialnych", tak też „odkrycie moralne" *Zwycięstwa* wyrażone jest w okrzyku Heysta: „Ach, panie Davidson — biada człowiekowi, którego serce nie nauczyło się za młodu ufać, kochać — i pokładać w życiu nadzieję!". Heyst uświadamia sobie tę prawdę dopiero wówczas, gdy źródło jej objawienia zostało zniszczone; wybiera śmierć jako pociechę po stracie Leny. Ma to symboliczną wymowę samowymierzonej kary za poprzednią postawę wobec życia i ludzkości.

Chociaż więc charakter Heysta stanowi centrum treści książki, ostateczne rozwinięcie nasuwanego przez nią zagadnienia etycznego jest dziełem Leny. Conrad napisał raz, że tytuł powieści wybrał „w ostatnim dniu pisania, w istocie już po śmierci Leny". Kiedy omawiał sprawę wyboru tytułu dla przekładu francuskiego, kładł nacisk na to, że nie Heyst, lecz *„le drame obscure et la mort triomphante de Lena"* są najważniejsze.

Obecność w *Zwycięstwie* uniwersalnej idei etycznej nie jest niczym nowym w dziele Conrada. W żadnej jednak innej powieści temat nie wykracza tak wyraźnie poza obręb wątku i akcji i nigdzie treść utworu nie da się tak łatwo ująć w formę stwierdzenia moralnego. Jednocześnie zaś, rozpatrywane w kategoriach realizmu powieściowego, *Zwycięstwo* wydaje się krzykliwym melodramatem. Wywołuje często wrażenie pełnego sprzeczności połączenia prymitywnej powieści awanturniczej z potężną wizją duchowej samotności człowieka. Douglas Hewitt, autor książki *Conrad: A Reassessment*, nie mając żadnych zastrzeżeń co do tematu, atakuje postaci bohaterów za zbytnie uproszczenie, a nawet papierowość charakterów i za całkowicie nieprawdopodobny, „książkowy" język, jakim się posługują. Wynika z tego, że dążąc do sformułowania krytycznej oceny *Zwycięstwa* musimy brać pod uwagę wewnętrzną szczelinę między formą i zawartością, realizmem i symbolizmem, melodramatycznymi

efektami opowieści i psychologicznymi oraz moralnymi wnioskami, nasuwanymi przez losy bohaterów.

Centralne stanowisko Heysta ustalone jest nie tylko przez to, że jest on jedyną postacią, występującą we wszystkich stadiach rozwoju akcji, ale i przez to, że jest on jedynym bohaterem, przedstawionym niezależnie od roli innych osób w jego życiu. Wszystkie inne postacie istnieją niejako poprzez związek z Heystem i wpływ, jaki nań wywierają. Musimy więc zdać sobie przede wszystkim sprawę, co powoduje, że Heyst jest ośrodkiem zarówno akcji powieści, jak i „morału", który możemy z niej wysnuć.

Jako osobowość Heyst nie jest przedstawiony tak wszechstronnie, jak Jim, *(Lord Jim)*, Razumow *(W oczach Zachodu)* lub niektórzy bohaterowie *Nostromo*. Jego filozofia „oderwania" nie jest dostatecznie wcielona w przebieg wydarzeń. Wychowanie Heysta, jego przygody i całe dotychczasowe życie nie czynią przyjęcia takiej postawy umysłowej przekonywającym. W istocie rzeczy akcja powieści ma mało związku z charakterem Heysta — przeciwnie niż w wypadku Jima czy Decouda. W rezultacie więc konkluzja powieści — wynik bohaterskiego postępku Leny — nie wydaje się związana z tym, co Heyst robił dotychczas. Wartość tej konkluzji zależy od przyjęcia „na słowo" tego, co nam autor o charakterze Heysta powiedział.

Gdyby filozofia życiowa Heysta była odmienna, postępowanie tak Leny jak i innych postaci powieściowych straciłoby swój sens, choć sam przebieg akcji pozostałby nie zmieniony. Jest to w twórczości Conrada wypadek wyjątkowy, ponieważ niesposób wyobrazić sobie, by akcja jakiejkolwiek innej jego powieści pozostała taka sama bez owej szczególnej postawy wobec życia, reprezentowanej przez bohaterów. Aby Jim mógł uczestniczyć w swym procesie i jednocześnie spotkać Marlowa, musiał okazać zarazem swoją słabość i dążenie do idealnego wzoru postępowania. Natomiast zachowanie Heysta w stosunku do Morrisona i Leny mogło pozostać niezmienione niezależnie od jego poglądu na świat i ludzi i takie same mogłyby być konsekwencje tego zachowania w postaci spisku Schombera i „tria" pana Jonesa. Sposób, w jaki zasady Heysta wpływają na jego postępowanie, nie jest ukazany w akcji — podczas gdy istotne skazy charakterów Jima czy Razumowa są zademonstrowane od początku. Heyst — samotny obserwator został tylko opisany; Heysta — szlachetnego humanistę widzimy w działaniu, w sytuacjach dla niego wyjątkowych.

Musimy więc przyjąć istnienie określonej filozofii życiowej Heysta niezależnie od sposobu jej ukazania, nadaje ona bowiem szczególne znaczenie wszystkim innym postaciom i ich działaniom. Pozostaje nam zbadać, w jaki sposób dokonane zostało owo wzajemne powiązanie postaci i jak powstają wspomniane już dwie płaszczyzny znaczeniowe powieści.

Na pierwszych stronach *Zwycięstwa* widzimy Heysta, palącego cygaro w swej wyspiarskiej samotni, nieopodal resztek „Podzwrotnikowej Spółki Węglowej", rozmyślającego i spoglądającego na sąsiada, na wpół wygasły, dymiący wulkan. Rzecz charakterystyczna jednak, że ten przejmujący obraz, wzmocniony jeszcze przez symbolizm szczegółów, jest — w przeciwieństwie do początku *Szaleństwa Almayera* i większości powieści Conrada — raczej samoistną, odrębną winietą niż częścią mającej się rozwinąć akcji.

Następnie, przez całą pierwszą część powieści, jest Heyst przedmiotem obserwacji narratora. Wrażenia opowiadającego nie ujawniają jeszcze skłonności

Heysta do życia oderwanego od wszelkich kontaktów ze społeczeństwem. Narrator przypomina sobie spotkania z Heystem, opowiada anegdoty o jego powiedzeniach i gestach, powtarza opinie innych ludzi na jego temat. W tym kontekście epizod z Morrisonem, choć bardziej rozbudowany, wydaje się po prostu jednym z wielu podobnych. Dopiero później, gdy Davidson uzupełnia wiadomości narratora, okazuje się, że w trybie życia Heysta jest coś szczególnego. Zarówno Davidson, jak i Schomberg (jego gniew i nienawiść do Heysta narrator wydaje się podkreślać w celu pozyskania dla bohatera większej sympatii odbiorców), są pośrednimi komentatorami osobowości Heysta, co przypomina analogiczne chwyty z *Lorda Jima*. Kiedy jednak przechodzimy do wyjaśnienia postępowania Heysta i do śledzenia nowych powikłań w jego życiu, autor porzuca pośrednictwo narratora i przedstawia bohatera z bezosobowego, wszechwiedzącego punktu widzenia. Jak zawsze wówczas, gdy pewien jest, co chce ukazać, Conrad nie waha się przed zmianą sposobu pisania, nawet ryzykując, że poprzednia forma stanie się nielogiczna w zestawieniu z nowoprzyjętą. W przeciwieństwie do ścisłego rygoryzmu formalnego końcowych partii *Lorda Jima* i *Losu — U kresu sił, Nostromo* i *Freja z Siedmiu Wysp* mogą służyć jako przykłady podobnego postępowania. Wprowadzenie w dalszym ciągu *Zwycięstwa* konwencjonalnej wszechwiedzy autorskiej wydaje się usprawiedliwione, niezależnie od faktu, że na Samburanie nie było miejsca dla postronnego obserwatora. Istotne cechy postawy życiowej Heysta nie ujawniły się w jego dotychczasowym postępowaniu: było ono raczej zbiorem szczególnych przypadków niż wyrazem jakiejś zasady. Konieczne więc stało się wyjaśnienie, co jest w postaci Heysta znamienne i charakterystyczne.

W zestawieniu z całością *Zwycięstwa* czasowe zastosowanie podstawionego narratora w pierwszej części książki służy specjalnemu celowi — bez względu na to, czy autor przewidywał, rozpoczynając pracę, że na pewnym etapie konwencję tę porzuci. Przeciwnie niż to się stało w *Losie*, narrator pomógł tu autorowi zbliżyć się do bohatera, a spełnia tę samą funkcję wobec czytelnika. Ukazuje Heysta na tle społecznym, na tle tego życia ruchliwego, pospolitego, pulsującego, które Heyst miał nadzieję odrzucić na zawsze. Z drugiej strony narrator stwarza odpowiednią perspektywę dla późniejszej „wszechwiedzącej" prezentacji Heysta; jest również łącznikiem między bohaterem a światem, który w końcu doprowadza do jego zguby.

Spotkanie Heysta z Leną i decyzja zabrania jej ze sobą — to pierwszy epizod, opowiedziany w sposób bezosobowo-wszechwiedzący. Funkcją tego fragmentu jest rozjaśnienie sądu czytelnika o zdarzeniu, które poznał już wcześniej z pośredniej relacji. Ale sylwetka Heysta zostaje uzupełniona dopiero później przez opis dnia, który spędził razem z Leną na Samburanie. Wówczas dopiero wypowiedź o fatalnych skutkach wszelkiego działania, którą usłyszał wcześniej Dawidson, zostaje dopasowana do całości postępowania Heysta. Dwoje odciętych od ludzi kochanków dąży do wzajemnego poznania i zrozumienia. Podczas tych starań dopiero Heyst zaczyna pojmować, jak fałszywie rozumiana była jego spółka z Morrisonem i jak złość i zawiść nawet na odległość nadwątlają delikatne więzy, które nadały nowy sens jego istnieniu. Dopiero teraz związek Heysta z Morrisonem staje się jednym z psychologicznych współczynników akcji, czymś więcej niż przypadkowym epizodem z tła.

Taktyka, zastosowana przez Jonesa i Ricarda, ukazana jest także jako wynik

owej plotki o bogactwie Heysta. Spółka z Morrisonem była pierwszym wtargnięciem zewnętrznego świata do oderwanej samotności życia Heysta — teraz staje się oczywiste, że pojawienie się na wyspie Jonesa, Ricarda i Pedra jest równoważnikiem i konsekwencją tamtego zdarzenia. Z jednej strony Morrison, a z drugiej „trio" włóczęgów — nadają z kolei symboliczne znaczenie Schombergowi, najbardziej realnej postaci *Zwycięstwa*. On to bowiem zbiera i fałszywie interpretuje wiadomości o Heyście, on wywołuje wątpliwości i obawy Leny, on wysyła „trio" na Samburan.

Rozmowy Schomberga z Ricardem i Jonesem wiążą kompozycyjnie pierwszą, przygotowawczą część książki z rozgrywającym się dalej, na węższej scenie, dramatem. Dramat ten zaczyna się od chwili, gdy charakter Heysta zostaje ostatecznie wyjaśniony podczas sceny z Leną na wyspie. W chwili tej, mimo osobistej nieświadomości Heysta, jego stosunek do dziewczyny zostaje czytelnikowi ukazany wprost, nie zaś ustalony poza sceną i opowiedziany tylko przez ubocznego narratora czy ujęty w autorskim podsumowaniu. Epizod ten nie zawiera nic rozstrzygającego. Heyst okazuje się niezdolny do kochania dziewczyny dla niej samej, bez opiekuńczego współczucia. Lena pozostaje niepewna, czy jego uczucie nie jest tylko przelotną skłonnością, „nieświadoma tego, jakie miejsce wyznaczył jej tajemnie w swoich myślach". Ich wzajemne zaufanie dojrzeje dopiero podczas nowych wydarzeń, zapoczątkowanych przez przybycie „tria".

Jones, Ricardo i Pedro są w prozie Conrada pod pewnym względem zjawiskami wyjątkowymi: mianowicie wrażenie, jakie wywierają na innych postaciach, jest odnotowane w pojęciach wykraczających poza granice realistycznego poznania i wyraźnie sugerujących moralną abstrakcję. A przecież nie posiadają oni żadnych cech nadnaturalnych i biorą oczywiście udział w akcji na tej samej płaszczyźnie, co inni. Równowaga między realistyczną i symboliczną funkcją „tria" sprawia, że powieść wywołuje podwójne wrażenie. Szczelina między realizmem a symbolizmem, którą w innym wypadku uznać musielibyśmy za błąd artystyczny, staje się dzięki tym trzem postaciom zaletą *Zwycięstwa*.

We fragmencie, opisującym wrażenie, jakie wywarł Jones na Schombergu, zasugerowane są oba aspekty: „A w dodatku trwoga, którą wzbudzał, nie była zwykłym lękiem fizycznym, wywołującym potrzebę walki, bo nawet szczur w położeniu bez wyjścia rzuca się na napastnika — lecz przesądną, niesamowitą grozą, czymś w rodzaju nieprzezwyciężonego wstrętu, jaki budzi w nas myśl o rozmowie ze złowrogim widmem. Fakt, że to było widmo o ruchach dziwnie kanciastych i że zazwyczaj leżało na trzech krzesłach, nie łagodził wcale sytuacji. Światło dzienne czyniło z pana Jonesa zjawę jeszcze dziwaczniejszą, bardziej niepokojącą i przeciwną naturze".

Autocharakterystyka Jonesa, jak zauważa Heyst, zawiera pierwiastki sataniczne: „Mówił, że został wyłączony z własnej sfery, ponieważ nie chciał dostosować się do pewnych utartych prawideł; a teraz jest buntownikiem i włóczy się po szerokim świecie. Ponieważ nie miałem ochoty słuchać tych wszystkich bredni, powiedziałem mu, że słyszałem już o kimś podobną historię. Jego uśmiech jest doprawdy okropny. Wyznał mi, że nie jestem wcale podobny do człowieka, którego spodziewał się zastać. Potem rzekł:

»Co się zaś mnie tyczy, nie jestem wcale czarniejszy od tego osobnika, o którym pan myśli, i mam tyleż co on determinacji«".

Heyst jest zafascynowany „przez ten szkielet w jaskrawym szlafroku, poru-

szający się konwulsyjnie niby groteskowa zabawka na końcu niewidzialnego sznurka". „Patrz pan! — paplał cieniutkim głosem, z upiorną poufałością szkielet zwariowanego bandyty prosto do ucha Heysta."

Na płaszczyźnie bardzie przyziemnej Jones zdradza inną dwoistość: cechuje go zarazem homoseksualizm i szczególna jakaś słabowitość: „Poza uwydatniła jego długie, kobiece rzęsy; regularne rysy, ostre linie szczęk i ładny zarys brody zaznaczyły się jeszcze wyraźniej, nadając mu jakąś zużytą, znużoną, znieprawioną dystynkcję". „W głębi duszy Ricardo czuł jakiś dziwny szacunek dla przesadnej antypatii, którą jego szef żywił względem kobiet, jak gdyby ten wstręt do kobiecego towarzystwa był pewnym rodzajem znieprawionej moralności." „Tylko jego cienkie, złośliwe, pięknie zarysowane brwi, lekko ściągnięte, zdradzały wolę i zdolność kąsania..." Autor wyraźnie nie ma tu ochoty na jednoznaczną otwartość.

Nie odznaczają się widmową nieuchwytnością ani włochaty, podobny do pawiana, „małpi" Pedro, ani dziki, przypominający kota Ricardo — opisy jego „zwierzęcych", „kocich" ruchów stanowią rzadkie u Conrada przykłady obrazów i porównań zoologicznych. Jednakże Ricardo jest dla Leny „wcielonym złem świata", podczas gdy dla Wanga „kudłata bestia w rodzaju Pedra o wielkich kłach i dzikim pomruku przechodziła jego pojęcia o czymś, co można uważać za ludzkie".

Znaczenie związków tej pary ze „zwykłym gentlemanem Jonesem" określa Heyst w słowach, skierowanych do Leny: „Oto są ci posłowie z dalekiego świata. Oto masz ich przed sobą — przemyślne zło i instynktowną dzikość, ramię w ramię. Brutalna siła idzie za nimi". Brzmi to jak jedno ze zbyt licznych u Conrada symbolicznych oznajmień, tutaj wyraźnie zamierzone ze względu na szczególny charakter „trójcy". „W moich oczach — mówi Heyst do Jonesa — jesteście zupełnie pozbawieni realności."

Od samego ich przybycia atmosfera staje się dla Heysta niepokojąca, męcząca, przypominająca „jeden z tych mitów, rozpowszechnionych w Polinezji, o zdumiewających cudzoziemcach, którzy przybywają na wyspy jako bogowie czy demony, przynoszą dobro lub zło niewinnym mieszkańcom, dary z nieznanych przedmiotów, słowa nigdy przedtem nie słyszane". Skądinąd, kiedy Jones czy Ricardo są sami, a także w ciągu większej części spotkań z Schombergiem i Leną, sposób ich mówienia i postępowania jest taki sam, jak zachowanie łotrów i opryszków w każdej zwyczajnej powieści awanturniczej.

Autor nie uczynił Jonesa i Ricarda ludzkimi w tym samym stopniu, co Heysta. Znaczenie ich polega całkowicie na tym, że przez mordercze zamiary, a później przez stosunek do Leny, wywołują zmiany w umyśle głównego bohatera. Nie można ich zestawiać z Monterem czy Sotillem z *Nostroma,* którzy należą do tej samej sfery moralnej, co Charles Gould, i są, podobnie jak wszyscy inni uczestnicy przedstawianego dramatu, wariacjami na ten sam temat srebra. Jones, Ricardo i Pedro mogą symbolizować nieludzkie i złe cechy niesympatycznego świata albo też być fantomami jaźni samotnego bohatera, jego potencjalnych perwersji i deprawacji. Ponieważ jednak Heyst jest istotą ludzką, analogia wymaga, aby oni także byli ludzkimi istotami, nie tracąc swej specjalnej, symbolicznej roli w odniesieniu do Heysta. Podobne związki między osobami nie występują we wcześniejszych utworach Conrada. Można mówić o pewnych wyjątkach, o Jimmy Waicie z *Murzyna z załogi „Narcyza",* Leggacie z *Ukrytego*

wspólnika, a być może także, w pewnej mierze, o de Barralu z *Losu* — ale w żadnym z tych wypadków funkcja symboliczna nie mogłaby zostać oddzielona od zamiarów i postępowania postaci jako obiektywnie istniejących ludzi. Dwie płaszczyzny, na których istnieją Jones i Ricardo, nie zbiegają się ze sobą, ale są jednocześnie aktualne. Rażąca, awanturnicza pospolitość płaszczyzny realistycznej podkreśla tylko moralitetowość metody, zastosowanej na płaszczyźnie symbolu.

Natomiast ostentacyjnie podsuwana paralela między Heystem i Jonesem, a także między Leną i Ricardem, jest naciągnięta i nie wychodzi poza przypomnienie dawnych przynależności tych par do tych samych sfer społecznych. Wspólnota między Tuanem Jimem i gentlemanem Brownem — prekursorem gentlemana Jonesa — który naszedł Jima w jego zaciszu, oparta jest na pewnej liczbie przypadkowo zbieżnych zdarzeń, choćby były one „literacko" dopasowane. Nic zaś określonego nie jest powiedziane na temat okoliczności, w jakich Jones czy Heyst opuścili swe właściwe otoczenie. Ponadto obaj oni, można powiedzieć, nie należą do tego samego gatunku realności.

Heyst i Lena, mając do czynienia każde ze swoim partnerem, przyspieszają bieg akcji i wreszcie, rozładowując napięcie, osiągają wymarzone zaufanie i wzajemne zrozumienie. Symbolizują razem dwa oblicza ludzkości: intelekt i uczucie, wykształcenie i żywiołowość. Niezależnie od tego, jaką winę przypisuje się Heystowi — czy to zwątpienie w prawość Leny, czy ucieczkę od społeczeństwa — ogień, który ma znaczenie rytualne, czyni ich symboliczną jedność nieśmiertelną.

W rozdziale ostatnim Dawidson, rozmawiający z „ekscelencją", streszcza retrospektywnie wypadki, jakie nastąpiły po śmierci Leny. Zmiana nastroju i wielość elementów melodramatycznych stają się dzięki pośredniości relacji mniej przykre i uderzające. Opowieść Dawidsona nie sprawia wrażenia ironii, jak zakończenie *W oczach Zachodu*, nie pełni także funkcji formalnej, spełnianej przez końcowe sceny *Losu*. Pomaga jednak, o ile to tylko możliwe, w uniknięciu zbyt plastycznego opisu ostatniej fazy akcji. Gdyby ją przedstawić w sposób bardziej bezpośredni, mniej ważny aspekt powieści wziąłby niepokojąco górę nad jej moralnym finałem, jakim jest śmierć Leny.

Analiza powyższa miała na celu wykazanie, że ogólniejsze znaczenie nadawane jest akcji i postaciom *Zwycięstwa* przez dwa czynniki powieści, które nie są istotne dla samego przebiegu wydarzeń: mianowicie Heystowską filozofię życiową i, po drugie, podwójne oblicze „trójcy". Ale i w samej fabule występuje jako zasada jeden generalny wyznacznik, który wpływa na wszystkie osoby książki: każda poszczególna postać gra w jakiś sposób podwójną rolę. I to albo czyni ją niezrozumiałą dla innych wbrew własnym intencjom, albo powoduje świadome wprowadzanie partnerów w błąd. Wspomnieliśmy już parę przykładów: fałszywa interpretacja związku Heysta z Morrisonem; wątpliwości i brak zaufania Leny; niezdolność Heysta do przełamania wewnętrznych zahamowań w porozumiewaniu się z dziewczyną i późniejsze zwątpienie w jej wierność; mylące sugestie, udzielane przez Schomberga Ricardowi na temat bogactwa Heysta. Ponadto wymienić można dobrze umotywowaną, choć zaskakującą i sprzeczną z zewnętrznymi pozorami, dwukrotną interwencję pani Schomberg w sprawie Heysta i Leny; błędne interpretowanie przez Heysta zachowania się Wanga po przybyciu „tria"; absolutna niezdolność Wanga do zrozumie-

nia białych ludzi, która tak bardzo wpływa na przebieg wypadków; dalej bezpodstawne zaufanie Ricarda do Leny, które sprawia, że para ta rozmawia czasem o tej samej sprawie mając na oku zupełnie różne cele; wreszcie fałszywy sąd Jonesa o charakterze i metodach postępowania Heysta.

Brak zaufania i brak porozumienia, których przykłady można by jeszcze mnożyć, obejmuje wszystkie prawie stosunki między ludźmi w *Zwycięstwie*. W przeciwieństwie do innych powieści Conrada charaktery postaci i związki między nimi nie wydają się tutaj wariacjami na temat podobnej postawy czy funkcji moralnej, lecz każdy z nich posiada swoją własną funkcję w budowaniu przypowieści, skoncentrowanej dokoła osoby Heysta. Jeżeli weźmiemy pod uwagę łączenie się ich ze stopniowym ukazywaniem postawy Heysta i zachodzących w niej zmian oraz z podwójną interpretacją „trójcy", zasadniczym problemem strukturalnym, stającym przed autorem, który nadaje powieści dwa omawiane już aspekty, wydaje się znalezienie jednego, lecz pozwalającego na objęcie całości — punktu widzenia.

Problemu tego nie można było rozwiązać przy pomocy podstawionego narratora, ponieważ narrator nie może podsuwać wprost interpretacji symbolicznych, może to zrobić tylko na drodze dociekań psychologicznych w typie *Lorda Jima* — a więc metodą, która właśnie na krótko przedtem zawiodła Conrada w *Losie*. *Zwycięstwo* zaś jest próbą pójścia w innym kierunku: umieszcza sens uniwersalny w ramach prostych i śmiało wytyczonych.

W *Tajnym agencie*, podobnie jak w *Zwycięstwie*, myląca powierzchowność i odgrywanie podwójnej roli są cechami wszystkich niemal bohaterów. W tej powieści o prowokatorze jest to nie tylko element techniki literackiej, ale także składnik zasadniczego, wszystko przenikającego tematu. Problem punktu widzenia rozwiązany został przez świetne użycie kontrolowanej i świadomie stosowanej ironii. Symbolizm wtopiono całkowicie w warstwę realiów, scen i postaci, uzależniono w pełni od ironicznego doboru szczegółów tekstu.

W *Zwycięstwie* wyjście nasuwało się samo w formie starego chwytu Conrada: przestawień czasowych. Przestawienia nie są tu jednak zastosowane w celu wyczerpania rozmaitych aspektów i szczególnych odcieni głównego problemu przez powtarzanie autentycznego procesu poznawczego narratora — jak to się dzieje w powieściach z Marlowem. Nie jest to również środek do ekonomicznego uporządkowania licznych wątków skomplikowanej fabuły, jak w *Nostromo*. Układ sekwencji czasowych w *Zwycięstwie* jednoczy różne kąty widzenia tych samych spraw i w ten sposób służy kształtowaniu ogólnego znaczenia fabuły bez osłabiania tempa akcji.

Ucieczka Leny z Heystem przedstawiona jest dwukrotnie: raz pośrednio, przez powtórzenie zasłyszanych przez Davidsona pogłosek, a później, gdy akcja wybiegła już daleko naprzód — bezpośrednio. Okoliczności, które wywołały ten incydent, są opowiedziane raz jeszcze, w sposób bezosobowy i jak widziane z bliska. Ponieważ zakończenie znane jest z góry, główne zainteresowanie czytelnika podczas drugiej sekwencji budzi wyjaśnienie zamiaru, jaki żywił Heyst zabierając Lenę, i sposobu, w jaki obraził Schomberga.

Można sobie wyobrazić, że — na następnym etapie rozwoju akcji — „trójca" spada na Heysta i Lenę, a czytelnik nie jest powiadomiony o wcześniejszych spotkaniach Jonesa i Ricarda z Schombergiem. W tym wypadku jednak efekt dramatyczny, choć gwałtowniejszy, byłby mniej intensywny, bowiem wysiłki

Heysta i Leny zmierzające do wzajemnego dopasowania się byłyby śledzone przez czytelnika nieświadomego, jak złowieszcza nieuchronność wisi nad ich głowami. Z drugiej wszakże strony, gdyby sekwencja Schomberg — „trio" została opuszczona, Conrad mógłby pełniej wykazać swą wspaniałą zdolność stwarzania sugestywnej atmosfery. Wzrastający niepokój i obawa Heysta, wywołane obecnością przybyszów, wymykają się częściowo uwadze czytelnika, który zawczasu powiadomiony został o zamiarach „trójcy". Uczucie niepewności jest za to wzbudzane zniknięciem rewolwery Heysta, wzmacniane przez „ugodę między Leną a Ricardem, nagły powrót Heysta, wypadek z sandałem Ricarda — wszystko składa się na fragment dobrej sensacyjnej opowieści. Wywołuje to także dalszy efekt, mianowicie każe czytelnikowi wyczekiwać nieuchronnej sytuacji, w której Hyest dowie się o jakimś porozumieniu między Ricardem a Leną, a Jones odkryje istnienie dziewczyny.

Aby doprowadzić do tych wydarzeń, powieść po przybyciu „gości" na Samburan rozwija się po dwu niezbieżnych liniach, jednej kierowanej przez Jonesa, drugiej przez Lenę. Wymaganiem intrygi jest, aby tych dwoje nie stykało się ze sobą, podczas gdy Heyst i Ricardo mogą się swobodnie porozumiewać. Każde stadium rozwoju akcji obserwowane jest z dwu punktów widzenia, które reprezentują dwie siły, walczące o los Heysta. Z każdą zmianą kąta patrzenia rzecz posuwa się dalej to po jednym, to po drugim szlaku, aż oba jednoczą się w melodramatycznej scenie końcowego tryumfu Leny.

W gruncie rzeczy cała powieść rozwija się po dwu liniach równoległych. Jedna jest linią „świata" (reprezentowaną na poszczególnych odcinkach przez Davidsona, Schomberga i Jonesa), druga linią Heysta, którego współpartnerką staje się od pewnego momentu Lena. Wszystkie przestawienia czasowe są konsekwencjami zmian punktu widzenia, ale schemat dwutorowego posuwania akcji naprzód jest zawsze ten sam: składa się z ruchu po jednej linii, zawrócenia i ruchu po drugiej. W miarę rozwoju wydarzeń zmiana sekwencji staje się częstsza i w ten sposób kompleksowa regularność narracji układa się według normalnego u Conrada rytmu *progression d'effet.*

Z punktu widzenia rozwoju dramatycznego powieść dzieli się na dwa stadia. Punktem granicznym jest przebudzenie się Heysta przed rozmową z Leną, tegoż ranka, kiedy „trio" przybywa na Samburan. Odtąd treść ogranicza się do działań ściśle wydzielonej grupki postaci, sceneria zaznaczona jest wyraziście i akcja skupiona w obrębie dwu dni. Właściwy dramat psychologiczny rozpoczyna się w istocie dopiero w owej drugiej części *Zwycięstwa.* Wypadki, które nastąpiły wcześniej w Surabaja, tworzą pospolitą u Conrada daleką retrospekcję. Ponadto, jak już wykazywałem, dzieje Heysta są na pierwszym etapie ukazane z punktu widzenia „świata", a na drugim oglądane przez niego samego. Żadna inna książka Conrada nie posiada tak symetrycznej budowy. Wrażenie niewymuszoności, osiągnięte w tej powieści, zawstydza świadome usiłowania, tak widoczne w *Losie.*

Styl *Zwycięstwa* jest prosty i akcja jasno zarysowana, zawierająca w sobie wzajemne powiązania bohaterów, ukazane na podstawie wydarzeń, a nie zasugerowane przez impresjonistyczne opisy i pośrednie aluzje w wypowiedziach, jak to się dzieje w powieściach wyprzedzających omawianą książkę *(Los)* i następujących po niej *(Ocalenie, Złota strzała). Zwycięstwo,* które powstało bezpośrednio po *Losie,* wskazuje na zdumiewająco szeroką skalę możliwości twórczych

Conrada. Brak tu śladów nieskończonych trudności w ustawieniu tematu, które takie szkody wyrządzają we wcześniejszej książce. Richard Curle pisze, że *Zwycięstwo* jest książką, co do której Conrad był najsilniej przekonany, że wykonał to, co zamierzał, o której najchętniej dyskutował.

Historia Heysta opowiedziana jest wprost, ale zarazem rozpatrzona pod dwoma kątami. Efekt opowieści jest więc zarazem złożony i prosty. Nurt narracji płynie prosto, a w miarę jej postępu zagęszcza się mroczna atmosfera, która przygotowuje zakończenie, nie zdradzając jednak żadnych szczegółów. Akcja i sens znaczeniowy powieści uzupełniają się stale wzajemnie i rozwój ich nie jest hamowany ani beztreściwością pierwszej, ani zbytnią abstrakcyjnością drugiego. Z drugiej strony dwuznaczność postaci „tria" nie pozwala nigdy na zetknięcie się tych dwu ciągów.

Ta właściwość *Zwycięstwa* jest prawdziwym sukcesem — tego samego typu, choć nie tej samej rangi, co ironia w *Tajnym agencie*. Płaszczyzna realnych wydarzeń nie jest bowiem sama w sobie tak znamienna, jak treść *Nostroma* czy epizod „Patny" w *Lordzie Jimie*. Symboliczne znaczenie powieści uwydatnione jest przez rozmaitość punktów widzenia, z których śledzimy skutki postawy życiowej Heysta, ale w dużym stopniu jest ono sugerowane przez nierzeczywiste cechy gentlemana Jonesa i jego towarzyszy. Zawartość psychologiczna książki mogła być w pełni przekazana jedynie dzięki częściowemu oparciu się na elementach, które nie mają nic wspólnego z płaszczyzną realiów.

Istnienie szczeliny między dwiema płaszczyznami powieści jest głównym powodem, dla którego adaptacji teatralnej B. Macdonalda Hastingsa nie udało się objąć treści moralnych oryginału *Zwycięstwa*. Zdecydowawszy się na wyłączne pozostanie na szczeblu bezpośrednio przedstawionych wydarzeń, Hastings i Conrad doszli do wniosku, że mogą pójść jeszcze dalej i zmienić patetyczną scenę kulminacyjną na *happy-end*. Śmierć Leny jest bowiem w powieści dziełem przypadku, nie jest nieunikniona jak śmierć głównych bohaterów tragedyj.

Jeżeli określimy tragedię jako nieunikniony wynik powiązania szlachetności bohatera ze skazą w jego charakterze — wówczas Heyst, obok kapitana Whalleya z *U kresu sił*, będzie tą postacią Conradowską, którą spotyka los najprawdziwiej tragiczny. Historia Razumowa jest źle skonstruowana, a końcowa faza życia Jima zbyt arbitralnie naszkicowana, abyśmy mogli i do nich odnieść to określenie. Jeżeli jednak dzieje Heysta są tragiczne, to nie jest to tragizm wynikły z wewnętrznej logiki wydarzeń, ale zawarty w ich moralnych odpowiednikach.

W przeznaczeniu Heysta dostrzec można nawet pewną wyraźną dwuwyjściowość — i obie możliwe drogi są tragiczne. Katastrofa spowodowana jest wtrąceniem się bohatera w sprawy świata zewnętrznego — gdyby bowiem nie uratował Leny, Schomberg nie nasłałby nań morderczej „trójcy". Samopotępienie Heysta za działanie i zadzierzganie węzłów jest więc w świetle tego uzasadnione. Ale jego, cytowane już, ostateczne stwierdzenie, wygłoszone wobec Davidsona, zaprzecza takiej interpretacji. Bez przyjaźni z Morrisonem i miłości do Leny życie Heysta pozostałoby bezcelowe i puste. „Jego odcięcie się od świata nie było zupełne... Nie miał powołania na pustelnika..." Było konieczne, aby działał i dzięki skutkom działania zrozumiał wartość ludzkiej wspólnoty.

Zakończenie powieści, nie będące jedynym możliwym rozwiązaniem akcji, jest więc w pełni uzasadnione przez postawę życiową bohatera, a także przez

nastrój drugiej części książki. Ale *Zwycięstwo* jako całość nie dorasta do miary prawdziwej tragedii, bo jego finałowi brak konieczności. W wywołaniu wrażenia wagi moralnej opowieści zbyt duża rola przypadła zwykłemu melodramatowi. Charakter Heysta za mało uzewnętrzniony jest w akcji, w zbyt wielkim stopniu założony z góry. Przy końcu książki za często dostrzegamy interwencję autora w przebieg wydarzeń.

Nie przeszkadza to jednak, że realizm i symbolizm *Zwycięstwa* łączą się ze sobą proporcjonalnie i szczęśliwie. Sama zresztą fabuła, tak przejmująca, choć nieskomplikowana, przyczynia się do powstania przypowieści moralnej o znaczeniu ogólnoludzkim.

Przełożył
Zdzisław Najder

Antoni Trepiński

INTERLOKUCJA PAPIESKA DO KRASZEWSKIEGO

(PRZEŁOMOWY ROK W ŻYCIU PISARZA)

Wybierając się w maju 1858 r. na całe lato za granicę Józef Ignacy Kraszewski przygotowywał się do złożenia homagium w Watykanie. O zamierzonej wizycie u papieża Piusa IX opowiadał dość szeroko przyjaciołom i znajomym w Żytomierzu i Warszawie. Zwierzał się z tego m. in. redaktorowi naczelnemu *Gazety Warszawskiej*, Józefowi Kenigowi, i wydawcy tego bardzo wówczas poczytnego dziennika, Antoniemu Lesznowskiemu, z którymi umawiał się o nadsyłanie *Kartek z przejażdżki po Europie*.

Cel pielgrzymki, z którym Kraszewski bynajmniej się nie taił, zaniepokoił i wydawcę, i redaktora *Gazety*. Wiedziano doskonale o wielkiej katolickiej żarliwości Kraszewskiego, żarliwości przebierającej u niego miarę, dochodzącej do objawów niezmiernie jaskrawych... Odbicie ich w *Gazecie* wywołać mogło niepożądane dla niej wcale komentarze, polemiki, narazić ją w ogóle na pomawianie o krańcowość, o przesadę, a bronić ich nie leżało na razie wcale w zamiarach *Gazety*. Kraszewski jechał do Rzymu — gorący niezmiernie. Cóż z nim się stanie za powrotem?

(Czesław Jankowski: *Józef Kenig*, 1884, przedruk: *Na marginesie literatury*, W-wa 1905, str. 66.)

Po drodze odwiedził po raz pierwszy Kraków, gdzie zawinął do hotelu „Pod Różą" rozmyślnie na Zielone Święta. Dotychczas malował historyczne miasto z ryzykowną fantazją, toteż nie uniknął bezlitosnej krytyki w warszawskim *Dzwonie Literackim*, ośmieszającej mglisty obraz dawnej stolicy z „czarnymi wieżami i sinymi dachami" w *Zygmuntowskich czasach* (1846). Było jednak rzeczą niemożliwą otrzymać wcześniej paszport z Wołynia do Galicji, jak i przyjąć w latach 1851—52 zaproszenie Uniwersytetu Jagiellońskiego do objęcia katedry historii literatury powszechnej i polskiej, ofiarowywanej uczonemu-powieściopisarzowi po Michale Wiszniewskim. Dopiero wprowadzenie ułatwień ruchu granicznego dla obywateli rosyjskich w wyniku wojny krymskiej, za nowego cara (od roku 1856), zwaliło korowody przyjezdnych do Krakowa. Razem z nimi — jak zanotował w uniesie-

niu radości Ambroży Grabowski — zawitał „ten w obecnym czasie najznakomitszy pisarz polski, niespracowany, nadzwyczajnym obdarzony talentem... pisarz ulubiony kraju naszego".

Zacny Kraszewski... opuścił dom, rodzinę i urzędowe obowiązki w Żytomierzu, częścią z porady doktorów i potrzeby poratowania zdrowia, częścią dla obejrzenia świata i siedliska głównego sztuk pięknych, Rzymu i Włoch, a następnie Francji i Niemiec.

Jak mi to powiedział, ma teraz lat 46, lubo znacznie młodszym się być zdaje. Przy wielkim zasobie nauki, wszechstronnych wiadomości, obok daru wrodzonego łatwego i pięknego tłumaczenia się piórem posiada jeszcze wielką zaletę, bo rzadki przymiot skromności, nie tak u nas częsty.

(*Wspomnienia Ambrożego Grabowskiego*, 1909, t. II, str. 63—64.)

Oprowadzany na przemian przez autora *Krakowa i jego okolic* i drugiego starożytnika, Józefa Łepkowskiego, przyjmowany uroczyście w dostojnym gronie Towarzystwa Naukowego Krakowskiego, wyniósł Kraszewski z tej trzydniowej ekskursji wrażenia jak najbardziej krzepiące. Nawzajem zapisał się — jako człowiek niezmiernie towarzyski — w pamięci znamienitych mężów, z Franciszkiem Wężykiem na czele.

Cały tydzień spędził następnie w Wiedniu i okolicy, zwiedzając zabytki sztuki i architektury. Dla tej samej pasji bawił kolejno w miejscowościach: Triest, Wenecja, Padwa, Werona, Bergamo, Brescia, Mediolan, Genua, Chiavari, Spezia, Piza, Florencja, Siena, Perugia i Asyż. Towarzyszył mu w niektórych wycieczkach artysta-malarz Klemens Rodziewicz. Przez Spoletto dotarł Kraszewski do wiecznego miasta 7 lipca i zabawił w nim prawie 3 tygodnie.

Niezwłocznie zgłosił się w Rzymie do zakonu oo. zmartwychwstańców. Kierowały go tam dwa interesy, nie licząc chęci zapewnienia sobie dachu nad głową. Chodziło o odwiedzenie młodego żytomierzanina, Juliana Moczulskiego, przebywającego od 6 tygodni na studiach teologicznych. Kraszewski miał misję opiekuńczą od jego rodziny, nadto znał go i lubił bardzo jako melomana. Miał też nadzieję, że przełożony zakonu ułatwi upragnioną audiencję u papieża. W innym wypadku sprawa taka dochodziła do skutku tylko za pośrednictwem oficjalnych przedstawicieli dyplomatycznych, co świadczyło tym samym o wysokich wpływach zakonu.

Ksiądz dr Piotr Semenenko istotnie udał się nazajutrz do monsignora Pacca, który przyrzekł spełnić życzenie pisarza w jak najkrótszym terminie. Niezależnie od tego Kraszewski poszedł osobiście przedstawić się monsignorowi i złożyć mu podziękowanie za okazane względy. Zaproszony został następnie przez zakonników na uroczysty obiad, wydany na cześć autora *Kordeckiego*, z udziałem „wszystkich Polaków będących w Rzymie": generała zakonu Szymanowskiego, ojca dr Semenenki, księdza prowincjała Dąbrowskiego, księdza Zabłockiego, księdza proboszcza Bogatki z Lubelskiego, polityka-publicysty Władysława Kulczyckiego, malarza-artysty Wojciecha Stattlera i jego syna Henryka, twórcy posągu Kordeckiego, malarza Rodziewicza i kilku innych.

Nastrój wydawał się dla Kraszewskiego bardzo przychylny. Nic nie wró-

żyło wybuchu bomby, którą zapalili znienacka sami księża rodacy, należący do ścisłego otoczenia Watykanu.

Zwyczaj wcale praktyczny wymaga, aby papieżowi wpierw, zanim przyjmie osobiście wybitniejszą jaką osobistość, doniesiono tajnie, co za gość doń przybywa, z jakim usposobieniem, z jaką przeszłością i z jakimi ewentualnie zamiarami na przyszłość. Nie uniknął tej prowizorycznej cenzury Kraszewski. Raport dokładny o nim zdali papieżowi oo. zmartwychwstańcy, raport — jak najfatalniejszy. Położono w nim silny nacisk na bardzo chwiejne zasady Kraszewskiego, na szerzenie nawet... antyreligijnych pism wśród społeczeństwa polskiego. Skąd urosło takie mniemanie? Wyrozumieć trudno.

Pius IX, najgorzej dla Kraszewskiego uprzedzony, przyjął go nie tylko chłodno bardzo, ale wręcz zmonitował — za brak gorliwości, za odszczepieństwo, za wpływ gorszący (!), który pisma jego wywierają. Kraszewski wysłuchał z pokorą admonicji, ale opuścił Watykan, dotknięty nią boleśnie. Nie ukrywał też zdziwienia swego swego wobec otaczających go w Rzymie członków kolonii polskiej. Wśród kolonii tej audiencja Kraszewskiego sprawiła wrażenie jak najniekorzystniejsze. Zaprotestowano przeciw nieuznaniu w głośnym już pisarzu właśnie tego, co podówczas przeważało w nim przecie. Ojcowie zmartwychwstańcy nuż rzecz całą odrabiać, nuż Kraszewskiego w innych kolorach przed papieżem malować. Namawiano go usilnie na audiencję drugą. Kraszewski odmówił i — mocno ochłodzony — wyjechał z Rzymu.

(Cz. Jankowski, jw., str. 66—67.)

Ksiądz Semenenko upamiętnił w swoim *Dzienniku* pobyt rzymski powieściopisarza, bezpośrednio po jego wyjeździe do Neapolu, następującym zapisem z dnia 27 lipca 1958 r.:

Byliśmy dla niego jak można najuprzejmiej. Oprowadzaliśmy go po miejscach świętych, po Watykanie etc., etc. Mieszkanie dla niego Koźmian wynalazł w dawnym mieszkaniu poselstwa polskiego i Sobieskich. Było wszystko uprzejmie, ale jednak z jego strony nie tak po chrześcijańsku serdecznie i otwarcie, jakbyśmy sobie życzyli. On nie dał sposobności do pomówienia o swoich dziełach, jakby potrzeba było.

Jedna tylko ważna rzecz nastąpiła. Wyrobiliśmy mu audiencję u Ojca św. na drugi dzień po przybyciu, aleśmy uprzedzili Ojca św., co za człowiek, jak wzięty, jak ma ważne w kraju położenie, ile napisał; że w pismach swoich szanuje Kościół, że jest dobrym chrześcijaninem itd. Jedyne było a l e, jak można najwięcej zmniejszone; że się daje niekiedy zanadto pociągnąć przez to, co nazywają wymagalnością sztuki, i nie zachowuje niekiedy w opisach tej ścisłej wstrzemięźliwości, której by wymagała surowa czystość. Mniej zdaje się nie można było powiedzieć.

Tymczasem Ojciec św. głównie na to uderzył. Powiedziawszy kilka wyrazów pochwalnych, że wie, ile napisał, że wie, iż jest dobrym chrześcijaninem, dodał:

— *Bonum ex integra causa, malum ex quocumque defecta.* Wy artyści zanadto idziecie za sztuką, zanadto wdajecie się w anatomię! Anatomia należy do szpitalów — tam wszystkie nagości trzeba odesłać, jak i wszystkie choroby, ale w życiu potrzeba zdrowia itd. — i tak skończył, że biedny słuchacz został pod tym wrażeniem.

Przykro było nam wszystkim, że to w taki sposób papież uczynił, ale potem

zastanowiwszy się rzekliśmy sobie, że zapewne Duch św. tak natchnął papieża i że tym sposobem skutek na duszy słuchacza sprawiony będzie korzystniejszy. Zapewne nie stało się to bez Boga.

Zresztą Kraszewski przyjął to bardzo przyzwoicie, nie użalał się; prosił tylko, żeby o tym nie mówić, czego my ściśle przestrzegamy.

(Ks. Piotr Semenenko, *Dziennik*. Rzym 1955, „Sacrum Poloniae Millenium", str. 57—58.)

Inne relacje potwierdzają zgodnie, że Kraszewski był literalnie zdruzgotany tak niezasłużenie przykrym przyjęciem. Czekał na nie — według świadectwa Adama Pługa — z wyjątkową niecierpliwością, „wróżąc sobie chwilę pełną błogości, najuroczystszą w życiu". Przyjemność specjalną obiecał z góry sprawić swej żonie, „dewotce zawziętej i fanatycznej" — jak określa, niestety zgodnie z prawdą, lekarz żytomierski, dr Edward Marian Galle, panią Zofię, bratanicę księdza prymasa Woronicza, dodając, że pisma Kraszewskiego w okresie wołyńskim przechodziły przez dwie cenzury: jedną rządową, a drugą domową — parafiańską.

Niespodziewanie Kraszewski został skarcony jak żak i upokorzony. Na domiar sam zgłosił się jak najgorliwiej dla wysłuchania reprymendy, godzącej w jego godność osobistą, zbyt wątpliwej co do merytorycznej słuszności surowych uwag na temat literatury pięknej. Sprawą najbardziej dyskusyjną było napiętnowanie szkodliwej tendencji moralnej jego pism. Czuł się głupio jak człowiek, któremu zmyto głowę bezprzykładnie, bez możności polemiki. Zawstydził się własnej naiwności. Nie sięgała ona jednak tak daleko, by się nie domyślić, kto był sprawcą całego *qui pro quo*, kto mianowicie zreferował papieżowi jego romanse tak opacznie, z wyraźnym uprzedzeniem i przesadną pruderią. Oczywiście nie przypuszczał, żeby papież mógł osobiście rozczytywać się w utworach polskich. Bolało Kraszewskiego właściwie tylko to, że to nasi ziomkowie wystrychnęli go na dudka, z powodu swej inkwizytorskiej nadgorliwości, a może i obustronnego zbytku dobrej woli. Najadłszy się za nich wstydu, oświadczył im tedy na pożegnanie, że przyjmuje wszystko pokornie, jako zwykłe ludzkie nieporozumienie i — dopust Boży.

Do Neapolu pojechał Kraszewski już we trójkę — z pysznym kompanem, którym okazał się „Rodzio" (malarz Rodziewicz), i z niedoszłym zakonnikiem, Moczulskim („Moczulindrem"). Zawiadomił on swoich przełożonych listem z drogi, że opuszcza zakon i więcej do niego nie powróci, „obrażony za Kraszewskiego".

Żytomierzanie wynajęli veturę i veturina, to jest wóz włoski z woźnicą, aby uniezależnić się od rozkładu kolejowego i dotrzeć również tam, gdzie „parochód" na półwyspie Apenińskim jeszcze nie docierał. Zwiedzili między innymi Monte Cassino i okolice Neapolu, Pompeję i Herkulanum, Wezuwiusz, Castellamare, Pozzuoli i Baja, Sorrento i wyspę Capri. Morzem popłynęli do Marsylii, skąd zrobili wycieczkę do Tulonu i Nicei, po czym udali się przez Lyon do Paryża. Nie wiadomo, gdzie Kraszewski rozstał się kolejno z obu towarzyszami, nie zdolnymi zresztą do dotrzymywania mu kroku w ciągłych wysiłkach; dość że po kilkutygodniowym pobycie w stolicy świata ruszył dalej w pojedynkę do Brukseli. Zwiedził dokładniej Lowanium i Ko-

lonię, popłynął Renem do Moguncji. Stąd przez Frankfurt nad Menem i Lipsk powędrował do Drezna.

Z gasnącym zapałem zwiedzał zabytkowe miasta z muzeami i siedzibami polskich emigrantów, niektóre atrakcyjne okolice. Dodatnie wrażenia odniesione z Saksonii nie pozostały bez wpływu na późniejsze osiedlenie się na stałe w Dreźnie.

Na przemian strudzony i niestrudzony, wykorzystywał czas na poznanie obiektów godnych uwagi i na wizyty. Mając zawsze przykładne poczucie czasu, czynił to możliwie natychmiast i prawie bez odpoczynków. Według swoistego planu metodycznego zaznajamiał się ze zbiorami sztuki europejskiej. Wszystko prawie znał naprzód z przewodników i literatury. Przygotowywał się po drodze do oglądania nowych rzeczy, notował swoje wrażenia estetyczne i turystyczne, konfrontował je z lekturą, wrażenia nie dorastające do nadmiernych oczekiwań, to znów przewyższające je zjawiskami ogólnie nie docenianymi. Fantazja nadawała obrazom — wedle jego własnych słów — „rozmiary wielkie, nakładając je barwami świetnymi, a porównanie z rzeczywistością sprawiało prawie wszędzie zawód". „Nadzwyczaj trudno i tylko w dziełach sztuki nieznanych trafiało się znaleźć coś przerastającego oczekiwanie".

Autor fantazji *Pod włoskim niebem* (1845) projektował teraz napisanie powieści *Caprea i Roma* (1860) oraz zmianę formy *Kartek z podróży*, które od pobytu w Rzymie przestał na razie posyłać do *Gazety Warszawskiej*.

Zatrzymywał się z reguły najchętniej w hotelach. Urodzony w hotelu warszawskim, lubił sobie od czasu tej włóczęgi zagranicznej wmawiać świadomie piętno „urodzonego Ahaswera" (któremu dane będzie rzeczywiście i umrzeć w hotelu). Ogółem wydał w ciągu niespełna pięciu miesięcy około 5000 rubli. Urwał z nich wydatek na organek (fisharmonię), który polecił wysłać pocztą do Żytomierza. Nie mógł też powstrzymać się od nabycia kilku starodruków i na pamiątkę spłukania się do suchej nitki wiózł je z sobą. Sypiał w okresie całego lata najwyżej pięć godzin na dobę, ani razu więcej. Tak przynajmniej relacjonował Konstantemu Podwysockiemu, dodając, że „trochę się zamęczył". Rozchorował się w końcu, zamykając podróż w zakresie poratowania zdrowia bilansem zdecydowanie ujemnym. Przez Wrocław i Kraków śpieszył z powrotem na Wołyń. Z braku funduszów musiał już zrezygnować całkowicie z kuracji w Szczawnicy, zamierzonej na zakończenie wyprawy zagranicznej.

W Warszawie zatrzymał się tym razem tylko przelotnie, dla załatwienia spraw pieniężnych, nie starając się już zobaczyć z nikim oprócz Keniga, który odwiedził go w hotelu. Rozmowa z redaktorem naczelnym *Gazety Warszawskiej* — według relacji Jankowskiego — zeszła rychło na temat pobytu Kraszewskiego w Rzymie. „Pielgrzymka niespodziewany zwrot przyniosła, a *Gazecie* oszczędziła przewidywanych ambarasów z krańcowymi zapędami stałego i głównego współpracowika." Był to fakt o niemałym znaczeniu publicznym, gdyż wydawca słynnych *Pamiętników Jana Duklana Ochockiego* (1857) i autor popularnych powieści, drukowanych na łamach dziennika warszawskiego: *Stary sługa* (1852), *Diabeł, Interesa familijne, Powieść bez tytułu, Dwa światy, Boża czeladka* i *Metamorfozy* (1853—58), przyczynił się ogromnie do zwiększenia poczytności i nakładu *Gazety*.

Dnia 7 października ruszył Kraszewski pośpiesznie końmi w drogę do własnego domku przy Małej Berdyczowskiej. Odległość 614 kilometrów pokonał w ciągu 80 godzin. Rwał się z niecierpliwością, jak zwykle, do pracy pisarskiej, bo potrzebował gotówki i gonił za realizacją dalszych pomysłów. „Rozchorował się" wprawdzie, ale nie przeszkodziło to wcale niezwłocznemu przystąpieniu do pisania 4-tomowej powieści, którą naszkicował sobie już w podróży. Dzięki wzmocnieniu wyobraźni obfitą odżywką napisał i przygotował do druku 1300 stronic w ciągu sześciu tygodni.

Interesy związane z piastowaniem stanowiska kuratora gimnazjum w Żytomierzu sprowadziły Kraszewskiego niebawem do Kijowa. Spotkał się tutaj z Tadeuszem Bobrowskim i Michałem Grabowskim, skorzystawszy z zaproszenia na obiad u Hermana Hołowińskiego. Autor plotkarskich *Pamiętników* uwiecznił to spotkanie wspomnieniem, skreślonym okrągło po 30 latach:

Wracał wówczas Kraszewski prosto z Rzymu i znajdował się jeszcze pod silnym wrażeniem alokucji papieża Piusa IX, który raptem na ogólnej audiencji zwrócił się do niego z napomnieniem o wątpliwej moralności jego pism. Taką niespodziankę, jak się domyślał — i bez wątpienia słusznie — urządzili mu wielebni oo. zmartwychwstańcy, którym się nie dość submitował za przybyciem do wiecznego miasta. I niewątpliwie oni! Bo któż inny mógł podsunąć papieżowi wiadomość o pismach Kraszewskiego? Z pewnością nie Kongregacja Indeksu, która się powieściami nie zajmuje, chyba wyraźnie Kościołowi nieprzyjaznymi, a takich Kraszewski nie pisał zgoła.

Opowiadał nam, że tak był poruszony napomnieniem papieża, że wyszedł z audiencji prawie nieprzytomny, długo z wrażenia otrząsnąć się nie mogąc, a nawet przychodziła mu myśl wyrzec się powieściopisarstwa. Miał jednak tyle charakteru czy podrażnionej miłości własnej i taktu, że uczynioną mu przez wielebnych ojców, jakoby tym wypadkiem srodze zafrasowanych, propozycję wyjednania osobistej audiencji odrzucił. *Roma locuta est* — na tym poprzestał.

Nie bez pewnej jezuickiej insynuacji pocieszał go Grabowski, że „nagana z tak wysoka idąca więcej znaczy niż tysiące innych pochwał". Nie wiem już, na zasadzie jakiej logiki...

(Tadeusz Bobrowski: *Pamiętniki*, 1900, t. II, str. 209—210).

Autor *Chorób wieku* (1857) nie stracił ostatecznie przytomności umysłu w okresie między incydentem w apartamentach watykańskich a biesiadą hołdowniczą, wydaną przez zakonników w Rzymie. Nie dostał również zawrotu głowy od masowych panegiryków i zjadliwych krytyk oraz anonimów, które jęły się na niego wówczas sypać spowodowane jego działalnością publiczną, zyskującą sobie coraz szerszy oddźwięk. Podrażniona istotnie ambicja osobista pobudzała go do intensywniejszej pracy publicystycznej, aż zdecydował się na wiosnę 1859 r. poświęcić — zrazu niepodzielnie — dziennikarstwu i przenieść się dla tej idei do Warszawy. Z racji objęcia redakcji *Gazety Codziennej* powtarzają się pogłoski o porzuceniu przez Kraszewskiego „powieściarstwa". Tuż po zakończeniu druku jego *Wieczorów wołyńskich* pojawia się w lwowskim *Dzienniku Literackim* komentarz do nowych poczynań mistrza inspiracji ruchu literackiego:

Powieściarz znakomity, który przez lat 8 utworami powieściowymi zapełniał felietony kilku dzienników, dziś sam widzi niestosowność tego surogatu w dziennikarstwie i zupełnie inną drogą prowadzi pismo, którego redakcję objął. Bystrym swym umysłem spostrzegł on to odbywające się w pojęciach powszechności przeobrażenie i dał na nowo hasło głośne do odmiennego kierunku, za którym wszystkie dzienniki będą zdążać musiały.

Kraszewski wziął się do dziennikarstwa, które powieściarzowi nie dozwoli potrzebnego do tworzenia spokoju. Redaktorstwo jego uważamy za abdykację z zawodu powieściarskiego.

(Dziennik Literacki, 1859, nr 84.)

Zmieniły się szybko własne zamierzenia Kraszewskiego co do owej abdykacji. Słusznie jednak zauważa Czesław Jankowski, że ta zapomniana karta z przełomowego roku w życiu pisarza rozjaśnia dosadnie historię jego roku jubileuszowego, na który równolegle z obchodem 50-letniej działalności literackiej przypadły grubsze nieporozumienia z „kołami ultramontańskimi". Żądały one od Kraszewskiego odwołania poglądów głoszonych w pewnej epoce działalności drezdeńskiej (1863—84), noszącej wyraźne znamiona skutków niefortunnej wizyty rzymskiej. Podczas soboru, który dnia 18 lipca 1870 r. ogłosił dogmat o nieomylności papieskiej, Kraszewski opowiadał się przeciwko tej uchwale w redagowanym przez siebie *Tygodniu* drezdeńskim. Czynili to zresztą jednocześnie liczni publicyści katoliccy w Niemczech. Swych wypadków publicystycznych Kraszewski — w istocie niezmiennie religijny — „wystarczająco nie naprawił". Przeciwnie, lubił powtarzać, iż odpowiednio wyrażone stany umysłowe i psychiczne były zawsze przejawem jego szczerości i że tylko takie, a nie inne poglądy mogły być w danym czasie zgodne z jego sposobem myślenia, usposobieniem oraz istniejącą rzeczywistością. Inna rzecz, że bywał często zmienny i niekonsekwentny (Kenig oświadczył kiedyś, że z Kraszewskim zbyteczna rzecz polemizować bo on sam zbija najskuteczniej to, co wczoraj napisał). Nie upokarzał się w każdym razie „w kwestii rzymskiej" i uważał to za niepotrzebne. „Pan Bóg z nimi" — życzył zmartwychwstańcom, wierząc również w Jego łaski. Niepamiętliwy uraz, przestał mieć żal do księży z chwilą, gdy sam zorientował się, że mógłby za daleko zagalopować się w kierunku, w którym nie widział po temu dostatecznych racji narodowo-społecznych. Po prostu wycofał się z myślenia społecznego, ograniczonego do jezuityzmu, ku któremu skłaniały go do tego czasu silnie wpływy domowe i partykularne. *

Z księdzem Semenenką prowadził korespondencję jeszcze dziesięć lat po incydencie. Ostrzegał go w sierpniu 1868 r. przed osobami podejrzanymi politycznie, wybierającymi się do Rzymu, i posłał mu w darze powieść *Rzym*

* O antyklerykalnych wystąpieniach Kraszewskiego w *Rachunkach i Tygodniu* zob. prace Wincentego Danka: *Publicystyka Józefa Ignacego Kraszewskiego w latach 1859—72*, Wrocław 1957, rozdziały III—V i str. 185. Religijność Kraszewskiego i stosunki jego zadzierzgnięte w okresie wołyńskim z ks. kanonikiem Ludwikiem Trynkowskim, księdzem unickim Placydem Jankowskim, księdzem prałatem St. Chołoniewskim, arcybiskupem mohylewskim i metropolitą ks. Ignacym Hołowińskim oraz arcybiskupem warszawskim ks. Zygmuntem Szczęsnym Felińskim, to oddzielne ciekawe zagadnienie, które ma już swoją obszerną literaturę, poczynając od własnych wypowiedzi pisarza i rozprawy dra Antoniego J.: *Józef Ignacy Kraszewski i ksiądz Stanisław Chołoniewski*, Lwów 1878.

za *Nerona*. Ksiądz Semenenko odpowiedział trzykrotnym podziękowaniem wraz ze słowami uznania za „uczciwą wzmiankę" o zgromadzeniu zakonnym w *Rachunkach* za rok 1867.

Nie można wszakże powiedzieć, by ojcowie polscy w Rzymie nie nauczyli się czegoś — po scenie z Kraszewskim — pod względem taktycznym. W dwadzieścia lat po niej odbyło się według identycznej procedury przyjęcie Jana Matejki przez papieża Leona XIII. Matejko zgłosił się z żoną w niedzielę dnia 8 grudnia 1878 r. do generała zakonu zmartwychwstańców, księdza dra Semenenki, z prośbą o wyrobienie audiencji. Semenenko rewizytował państwa Matejków nazajutrz, w towarzystwie ojca Leona. W następną niedzielę odbył się w kolegium zakonnym obiad na część artysty z przemową hołdowniczą i toastami. *Maestro di camera,* monsignor Macchi, zaaranżował audiencję prywatną u papieża w dniu 16 grudnia. Leon XIII przyjął oboje Matejków w gabinecie prywatnym o godzinie 12.30 i „był nader łaskaw. Pani Matejko była do łez rozczulona, a on sam głęboko przejęty". Dokładnie w czwartą rocznicę tego przyjęcia Matejko przekazał Watykanowi dar w postaci obrazu *Sobieski pod Wiedniem,* który został zawieszony w muzeum watykańskim. Ksiądz dr Semenenko złożył mistrzowi powtórnie wizytę, oglądając w jego pracowni krakowskiej obraz Joanny d'Arc. (Według *Dziennika* ks. Semenenki, wyd. w Rzymie 1955 r., str. 160—161.)

Kraszewski kreślił w tym czasie syntetycznie swe wspomnienia z różnych podróży do Włoch w pamiętniku pt. *Noce bezsenne.* Nigdy jednak, w żadnym utworze przeznaczonym do druku ani w korespondencji, nie napomknął konkretniej o przygodzie z roku 1858, poza niedomówieniami, jak w liście do Podwysockiego, przyjaciela z Podola: „Nie chcę Ci tego opisywać — kiedyś Ci to opowiem".

Antoni Trepiński

Henryk Bereza

ŻYCIE TRWA!

Widoczna w pierwszym tomie *Sławy i chwały* * dążność Iwaszkiewicza do redukowania wielkich namiętności swojego czasu i swojego serca do ich realnego podłoża i materialnych rezultatów świadczyła o szukaniu czegokolwiek sprawdzalnego w powszechnej nieuchwytności wszystkich rzeczy ludzkich. Nawet przy swej nieuchronnej płynności materialna realność fortun, karier, stylów i konwenansów życia, przywilejów i upośledzeń rządzących i rządzonych stała się dla pisarza ostatnią ziemią człowieka, który traci grunt pod nogami we współczesnym świecie skomplikowanych idei, zawrotnych abstrakcji społecznych, niepojętych mechanizmów zbiorowego życia. W morzu zjawisk wynaturzenia, alienacji i dezintegracji człowieka wyszukuje pisarz rezerwaty człowieka naturalnego, ocalającego przyrodzone warunki egzystencji niezależnej. Mimo przeżywanych i przewidywanych kataklizmów Iwaszkiewicz wysłuchuje w losach swoich bohaterów odwieczny rytm życia ludzkiego w sprawach najprostszych i najważniejszych. Toczą się wojny i rewolucje, ale prawdziwe życie to „małżeństwa, kolaże, dzieci, pieniądze, takie tam historie", jak twierdzi bohater *Sławy i chwały*, poeta Cherubin Kołyszko. Wprawdzie rewolucja wysadziła bohaterów *Sławy i chwały* z ukraińskiego siodła, dając im przedsmak wyobcowania, ale sporo dawnego życia udało się uratować. Wprawdzie hrabianki wychodzą za mąż za cukierników, księżne przechodzą w ręce byłych wychowawców domowych, ale są to raczej optymistyczne rezultaty demokratyzacji życia, które w swoich rzeczywistych podstawach nie podlega jeszcze totalnej zagładzie. Przypuszczam, że Iwaszkiewicz wybrał sobie krąg bohaterów z inteligencko-szlacheckiego świata nie tylko dlatego, że to jego najbardziej własny świat, ale także z tego względu, że w świecie tym istniała największa swoboda kształtowania i użytkowania starych humanistycznych wartości życia. Lokaje książąt Bilińskich i parobcy z Mańkówki i Moliniec byli pozbawieni uczestnictwa w tym wszystkim. Rzecz w tym, że walka, która zagraża starym podstawom życia, nie toczy się o udział w korzystaniu z dawnych wartości, lecz

* Jarosław Iwaszkiewicz: *Sława i chwała*. Tom drugi. Warszawa 1958. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 458.

o stworzenie czegoś całkiem nowego. Nad światem Iwaszkiewiczowskich bohaterów zawisła zagłada. Nowego życia smakują ci, co zostali w Odessie, i ci, co znaleźli się w Paryżu i Nowym Jorku. Nad Wisłą wszystko zostało w zawieszeniu. Z końcem lat dwudziestych, gdy zamykają się losy bohaterów pierwszego tomu *Sławy i chwały*, wszystko jest tu jeszcze przed ostatecznym rozstrzygnięciem. Witkiewicz wieszczył wtedy ostateczną katastrofę, Schulz w galicyjskim miasteczku widział już przerażającą zapowiedź świata manekinów, apokalipsa Rudnickiego i straszliwy świat Gombrowiczowskiego absurdu były już bliskie. Henryk Sandomierski w *Czerwonych tarczach* nie zdawał sobie w pełni sprawy z tego, co go przeraża. Stary Zamoyłło z *Pasji błędomierskich* instynktownie tylko czuł, przed czym jak Tołstoj chce uciekać. Autor *Wzlotu* wie więcej, niż mógł wiedzieć Henryk Sandomierski i mannowski humanista Zamoyłło. Drugi tom *Sławy i chwały* przynosi widzenie tamtych spraw z perspektywy *Wzlotu*. Czy jest to tak jak we *Wzlocie* widzenie przesiąknięte świadomością klęski?

W każdym razie, jeśli nawet w drugim tomie *Sławy i chwały* świadomość klęski towarzyszy tym wszystkim, którzy w ogóle mogą w i e d z i e ć, Iwaszkiewicz utrwala tylko to, co się z klęski ocala. Ci wszyscy, którzy uświadamiają sobie ostateczność klęski, kończą samobójstwem, jak Ariadna, jak Hube, jak Adam Przebija-Łęcki. Z nich zresztą tylko Ariadna reprezentuje większe wartości. U tych, którzy mimo swej klęski egzystują, tropi pisarz chociażby resztki człowieczeństwa. Witkiewicz pozostawił swojemu Genezypowi Kapenowi odrobinę sceptycyzmu wobec doświadczeń Murti-Binga jako jedyny rys ludzki, jako szansę ewentualnego odrodzenia. Iwaszkiewicz widzi człowieka w całym bogactwie możliwości nie tylko intelektu, lecz także serca, instynktu, woli. Amerykańska milionerka, Hania Wolska, nie jest jeszcze wyłącznie manekinem, ponieważ ocalało w niej sporo ludzkich odruchów serca, jak ów gest ścierania okruszyn ze stołu. Kazimierz Spychała nie jest tylko ministerialnym błaznem, ponież tkwi w nim do końca owa możliwość odnalezienia siebie w symbolicznym geście powrotu do pługa we wrześniu 39 roku. Wołodia Tarło nawet w największym strachu ocali w sobie delikatny i ładny odruch przyjaźni, silniejszej od wszystkiego, z czym musi się godzić. W świetle pobielanych grobów, ludzkich kukieł i manekinów tlą się iskierki człowieczeństwa, które usprawiedliwiają wyrozumiałość i współczucie pisarza. Na współczucie zasługują tym bardziej, że nawet nie mają świadomości tego, co jest w nich z kukły, a co z człowieka. Świadomość posiadają w *Sławie i chwale* tylko ci, którzy chcieliby ocalić człowieczeństwo, a więc przede wszystkim Janusz Myszyński i Edgar Szyller. Uwaga Myszyńskiego o towarzystwie z paryskiego salonu ma walor szerszego uogólnienia. „I w ogóle po co my tu jesteśmy — mówi on do Szyllera — my tylko dwaj jesteśmy tu ludźmi.

— I Chouart — uśmiechnął się Edgar.

— Reszta to manekiny" (tom I, st. 403).

Niedoszły poeta Janusz Myszyński, kompozytor Edgar Szyller i paryski uczony Chouart, przeciwstawiony profesorowi Geistowi z *Lalki*, wiedzą, jacy są i w jakim świecie żyją. Mają oni pełną świadomość klęski, którą ponoszą, i zdumiewającą wolę trwania przy tym wszystkim, w czym upatrują jedyną, trwałą i niepodzielną wartość humanistyczną. Tą wolą trwania

na przekór całemu światu różnią się bohaterowie Iwaszkiewicza od wszystkich bohaterów współczesnych powieści, którzy zdają sobie sprawę z upadku integralnego humanizmu. Bohaterowie *Nienasycenia,* rozeznawszy się w sytuacji, zdradzają siebie samych, przyjmują pigułki Dżewaniego i za prawdę uznają wszystko, co im się w imię Murti-Binga za prawdę podaje. W Schulzowskim świecie nie ma już miejsca dla Ojca, który nawet w „sanatoriach pod Kleksydrą" nie będzie mógł kontynuować swojej egzystencji. U Sartre'a w *Drogach wolności* — żeby sięgnąć do obcego i w stosunku do *Sławy i chwały* nie przypadkowego porównania — Mateusz, gdy tylko zdobędzie się na konsekwencję wobec samego siebie, skończy się w owym przerażającym fajerwerku nienawiści do wszystkiego. „Strzelał do człowieka, do Cnoty, do Świata: Wolność i Terror to jedno (...) posłał kulę całemu Pięknu Ziemi, całej ulicy, kwiatom, ogrodom, wszystkiemu, co kochał" (*Drogi Wolności.* PIW 1958, tom III; str. 257—258). U samego Iwaszkiewicza Julek z *Młyna nad Utratą* kończył samobójstwem, stary Zamoyłło szukał ratunku w daremnej i po tołstojowsku symbolicznej ucieczce od świata. W *Sławie i chwale* nad gestami i świadomością góruje przemożna wola t r w a n i a, choćby na samym dnie piekieł. „Bóg jest nawet w piekle. To jest tajemnica piekieł." To odkrycie Ariadny zdaje się mieć jakiś najgłębszy sens dla całej Iwaszkiewiczowskiej filozofii. W *Sławie i chwale* mamy całego Iwaszkiewicza. W *Brzezinie, Róży, Młynie nad Lutynią* odsłaniał Iwaszkiewicz całe okrucieństwo mądrości życia. W *Sławie i chwale* stwierdza, że mądrość ta może być przydatna w najniższych kręgach piekieł. Oczywiście tak długo, jak długo nie zaprzedało się duszy diabłu. Ale to u Iwaszkiewicza nie wchodzi w rachubę. U niego nikt świadomie nie przerabia się na manekin, pigułki Dżewaniego nie mają tu żadnego zastosowania. Manekinem można zostać u Iwaszkiewicza tylko nieświadomie. Ale to się nie może przytrafić tym, których Myszyński zalicza do prawdziwych ludzi. Im właśnie mądrość umożliwia trwanie w świecie manekinów. Iwaszkiewicz twierdzi, że trwać można bez złudzeń i nadziei i trwanie to nie musi być samą udręką. W tym przekonaniu właśnie przeciwstawia się Iwaszkiewicz katastrofizmowi. Równowaga wewnętrzna, unikanie „brzegów przepaści" i stała gotowość do stawiania czoła ostatecznej klęsce umożliwiają trwanie i jest to — być może — jakaś szansa dla humanizmu. Janusz Myszyński realizuje taką postawę. *„Warte nun balde ruhest du auch...* Janusz zrozumiał. Oto właśnie to nowe, to zachwycające, co mu przynosi życie. Powrotu nie ma do rzeczy minionych, ale właśnie jak dziś nad brzegiem morza widział, że po każdej fali, która bezpłodnie rozbija się o piasek, wzbiera inna, nowa fala. I ona znowu niesie nowe muszle, nowe cuda skondensowane w kropli wody — i tak samo się załamie. I że na tym polega co dzień nowy, inny urok życia. Szukał tu wspomnień — i nic nie odnalazł. Obce miasto, obce domy, obcy ludzie, z których nikogo już nie znał. Ale za to przyszła do niego ta pieśń, ten kryształowy, upajający, łamki jak sopel lodu i jak sopel lodu topliwy głos, który go zapewniał:

...Podożdi niemnogo
Otdochniosz i ty...

Czekać! Teraz tylko czekać na wielkie uspokojenie. A każdy dzień przyniesie nową kroplę wody życia" (tom II, str. 129).

Jest to — rzecz jasna — postawa zgody i na sytuację człowieka „alieno-

wanego", i na kompromisy. Zgody nie ma tylko na fałszywe przezwyciężenie alienacji, na pigułki Dżewaniego. Iwaszkiewicz chce trwać w alienacji dopóty, dopóki trwanie jest możliwe. Alienacja nie jest bowiem złem najgorszym. Poucza o tym Janusza w Hiszpanii młodziutki poeta baskijski: „Najgorsza jest samotność — pozornie bez związku powiedział Janusz, ale Bask zaprzeczył mu gwałtownie.

— Najgorsze jest fałszywe społeczeństwo — powiedział — hierarchia ułożona nie tak, jak potrzeba" (tamże, str. 162).

Powstaje pytanie, jakie uroki dostrzega pisarz w trwaniu na dnie piekieł, w sytuacji tak jednoznacznie określonej, w samotności nieprzezwyciężalnej. Nie podejmuje przecież żadnych swoich dawnych złudzeń: wiary w sens sztuki, wiedzy, poznania, nawet w trwałość życia. Janusz Myszyński jest nawet — w sposób chyba zamierzony i celowy — człowiekiem nietwórczym, pozbawionym tych satysfakcji, które są dostępne dla kompozytora Szyllera i uczonego Chouarta. I na to właśnie pytanie odpowiedź jest jak najbardziej Iwaszkiewiczowska. Świat jest mimo wszystko piękny, życie jest nieprzebrane w bogactwie swoich form, znaleźć w nich można zawsze coś dla siebie, na własną miarę, dla własnego pożytku.

Edgar Szyller wie, że niewiele sensu ma dzieło całego jego życia, a więc to, co najbardziej kochał. „Nic nie przetrwa na wieczność. Nic z jego dzieł nie odrodzi się po wiekach. Lemury nie wykopią szczęścia ludzkości. Wykopią tylko mały, ciasny, samotny, wiejski — grób" (tamże, str. 335). Ale trwa i nawet w ostatniej chwili, w chwili śmierci, samotnej i strasznej, dane mu jest zachwycić się pięknem kwiatu, symbolem piękna ziemi.

Janusz Myszyński w żadnym razie nie należy do wybrańców losu. Z reguły nic mu się w życie nie darzy. Ponosi klęskę po klęsce — w przyjaźni, twórczości, miłości i pracy. Odchodzą od niego kobiety i przyjaciele, umiera jedyne dziecko, zawodzą wszelkie rachuby. Nie może nawet mieć przekonania, że jest jedynym sprawiedliwym w Gomorze. Nie można być sprawiedliwym w świecie, w którym działają niepojęte mechanizmy, na które nie można mieć żadnego wpływu. Choćby się chciało, nie uwolni się Janka Wiewiórskiego z więzienia. „Moja droga — powiedział Janusz — czy jeżeli ja będą krzyczał i podnosił głos, i machał rękami, to coś się od tego zmieni? Ani mój los, ani los Jasia się od tego nie zmieni" (tamże, str. 75). Choć się nie chciało, ginie młodziutki poeta baskijski i wszystko wskazuje na to, że jest się winnym tej śmierci! „Więc to się tak zdradza człowieka — pomyślał sobie Janusz, stojąc przed «złotymi schodami». — Tak się wydaje kogoś na śmierć: mimochodem, wśród pięknych uczuć, pośród zachwytu i rozczulenia nad samym sobą. Sprawa była prosta i zwyczajna. Staje się po jednej stronie, a tam jest strona druga. I któraś strona strzela. To wszystko" (tamże, str. 174). W piekle nie można być ani szczęśliwym, ani sprawiedliwym. Nie wiadomo najczęściej, kiedy jest się sprawcą cudzego cierpienia. I nic się na to nie poradzi. Trzeba tylko nie być nim wtedy, kiedy się wie. Jest to minimalizm moralny, konieczny do tego, żeby móc trwać, pomóc innym w cierpieniu o tyle, o ile jest to możliwe, skorzystać z takiej czy innej przyjemności trwania, gdy się nadarzy okazja. Istnieją przecież mimo wszystko ludzie mądrzy, ludzie dobrzy, ludzie utalentowani, istnieje muzyka, piękne ciała, piękne kwiaty, młodość nowych rzeczy i no-

wych ludzi. Pośród brzydoty, strachu i fałszu usłyszeć można piękny śpiew dziecięcy, pośród ruin można się kochać, w huku dział można tłumaczyć greckie tragedie.

Sztuka życia, tak jak sztuka tworzenia, polega na eliminacji zjawisk. Uwagi Szyllera o naturze tworzenia odnoszą się także do samego Iwaszkiewicza. Eliminacja — jak zauważyła Ola Gołąbkowa — to tylko sposób myślenia o wszystkim. Szyller przyznał jej rację. „Myślę, że ja komponuję także trochę przez eliminację. To znaczy komponowanie eliminuje z mego życia wszystkie inne sprawy, którym nie dałbym rady. Po prostu nie poradziłbym... Widziałem to w Rosji, podczas rewolucji. Nie dałbym rady tym zagadnieniom, o których mówiono naokoło, które narzucił mi Wołodia" (tom I, str. 235). Eliminacja jest koniecznością w sztuce, jest aktem samoobrony w życiu. Bohaterowie Iwaszkiewicza stosują ją na każdym kroku. U Janusza Myszyńskiego jest to jak jakiś psychiczny odruch warunkowy. „Zresztą to samo było w Heidelbergu; kiedy profesor poruszał najbardziej ogólne sprawy, jemu się chciało myśleć o kobietach. Co go ta cała nauka obchodzi" (tom II, str. 289). Alo Biliński rozciąga zasadę eliminacji na sprawy moralne. „Fakt faktem: zabił matkę i koniec. Mnie zabito ojca. I co ja mam z tym faktem zrobić? Mścić się na bolszewikach? To nie ma najmniejszego sensu, bo ten, kto zabił mojego ojca, jest nieuchwytny, a kto kazał zabić, jeszcze nieuchwytniejszy..." (tamże, str. 382). Widać w tym zwycięstwo realizmu w życiu i sztuce. Brak zdolności eliminowania prowadzi Camusowskiego Clamence'a w *Upadku* do przekonania, że życie, choćby najniewinniejsze, jest zbrodnią w swojej istocie. „Skoro wiedział — powie Clamence o Chrystusie — to, co wiedział, świadomy wszystkiego w człowieku — ach, któż by uwierzył, że zbrodnia nie polega na tym, że się zabija, ale że się samemu umiera! — dzień i noc obok swej niewinnej zbrodni, zbyt trudno było mu zachować siebie i ciągnąć dalej. Lepiej z tym skończyć, nie bronić się, umrzeć, żeby nie być samemu w życiu i żeby odejść gdzie indziej, gdzie zostanie podtrzymany" (*Upadek* 1957, str. 94). Iwaszkiewicz nie uznaje takiego maksymalizmu moralnego. Zbrodnia leży w samej naturze życia, ale człowiek nie jest za wszystko odpowiedzialny. Dobrze, jeśli do zła, które nie od niego zależy, nie dorzuca nic z własnej inicjatywy i na własną odpowiedzialność. Jest to bardzo istotny motyw Iwaszkiewiczowskiej zgody na życie. Janusz Myszyński może egzystować w piekle, ponieważ sam nie zajmuje się torturami. Nie jego wina, że nie jest w stanie przeszkodzić torturującym i pomóc torturowanym. Gotów jest robić tylko to, co może.

W sztuce eliminacja jest nie mniej użyteczna. Życie mimo wszystko trwa i Iwaszkiewicz szuka usprawiedliwienia dla tego faktu. Zofia Nałkowska w noweli *Kobieta cmentarna* wskazywała na potrzebę tego usprawiedliwienia. „Śmierć zwyczajna, osobista, wobec ogromu śmierci zbiorowej wydaje się czymś niewłaściwym. Ale rzeczą bardziej wstydliwą jest żyć." I znajdowała je podobnie jak Iwaszkiewicz w ludzkiej niemożliwości ogarnięcia koszmaru. „Rzeczywistość jest do zniesienia, gdyż jest nie cała wiadoma. Dociera do nas w ułamkach zdarzeń, w strzępach relacji." Iwaszkiewiczowskie eliminacje są zresztą dosyć przewrotne. Wysuwając na plan pierwszy to, co usprawiedliwia czy umożliwia życie, nie roni Iwaszkiewicz nic

tego, co wskazuje na jego okrucieństwo. Nie sądzę, żeby Iwaszkiewicz niej powiedział o okrucieństwie wojny w Hiszpanii niż Hemingway *Komu bije dzwon*, aczkolwiek nie ma w *Sławie i chwale* ani jednego opisu stylu opowieści starej Hiszpanki. W milczącym spotkaniu Myszyńskiego Tarłą w wytwornej restauracji zawarł Iwaszkiewicz takie samo przera-enie, jakie inni starają się wyrazić w krew mrożących opisach. Eliminacja rzeczywiście często niezbędny sposób myślenia o wszystkim.

Wprost o wszystkim — jak przystało na filozofa — myśli odkrywca ta-emnic atomu, profesor Chouart. On właśnie dochodzi do katastroficznego niosku, że *omnis moriatur*. Odkrywszy najgłębsze tajemnice istnienia, zro-umiał potęgę i nicość nauki. „Nauka nawet kataru nie wyleczy. A pan araz chce... śmierć" (tom II, str. 272). W rękach ludzkości jest moc znisz-enia życia. Takie jest największe osiągnięcie nauki, która jest bezsilna obec kataru. Nad trwaniem, które Iwaszkiewicz jak rzadko kto uspra-iedliwia, zawisło niebezpieczeństwo, które może zadać kłam dumnemu rzekonaniu starożytnego humanisty: *Non omnis moriar*. Stary Chouart daje prawdzie słowo honoru, że „liczba na pewno istnieje poza nami, poza aszym światem", ale to już nie zmienia tego najistotniejszego przekonania: *mnis, omnis moriar*. Iwaszkiewicz przyjmuje twierdzenie Chouarta poważ-ie, rozważa serio i taką ewentualność i mimo wszystko zaleca życie, ie śmierć.

Henryk Bereza

BLASKI CIENIA

T a d e u s z K u b i a k: *Cień ziemi.* Warszawa 1958. „Czytelnik"; str. 126.

W numerze 20 *Nowej Kultury* ukazała się recenzja ostatniego tomu Kubiaka, napisana przez Lesława Bartelskiego. Poeci tacy, jak Kubiak, na początku psuci i ozdabiani wczesnymi laurami, potem zaś ostrzeliwani z ciężkich dział — są być może przyzwyczajeni do igraszek krytyki. Wyrabiają w sobie postawę obojętności na atmosferę, jaką krytyka wokół nich wytwarza. Recenzje dziś są, jutro ich nie ma, a życie wierszy, choć częstokroć krótkie, jest jednak o wiele trwalsze. Trudno się mimo to oprzeć wrażeniu, że jest coś głęboko niesprawiedliwego nie w samym fakcie ostrej krytyki, ale w fakcie krytyki niczym nie uzasadnionej, gołosłownej, grymaszącej i wychodzącej z jakichś bliżej nie sprecyzowanych własnych założeń, które być może są najdalsze od założeń poety. Jeśli krytykujący, w tym wypadku zresztą, co dziwniejsze, również pisarz i poeta, lubi wiersze filozoficzne, wypointowane, samookreślające się, nie powinien zarzucać braku określenia filozoficznego poecie, który bynajmniej nie ma ambicji filozoficzno-poznawczych. Recenzja Bartelskiego wygląda jak pozostałość schematycznych recenzji minionego okresu, w którym krytyk starał się wyliczać wszystko, czego w danej książce — nie ma. Pisanie o tym, co jest, jakie indywidualne, własne wartości wnosi omawiane dzieło — to przekracza możliwości krytyka, który nie poniża się za żadne skarby do konstatacji, do opisu zjawiska literackiego, do poinformowania choćby czytelnika, o czym mówi dana książka. Krytyka staje się rozprawą sądową. Podsądny — poeta stoi z opuszczoną głową, a prokurator i sędzia w jednej osobie wyrokuje: winien czy nie winien. Bartelski zastosował do nowego tomu Kubiaka ten stary typ recenzji odświeżając go komplementami, które mają łagodzić ton krytyki, a właściwie mącą i przeczą wyrażonym przed chwilą sądom.

To nie lada sztuka tak w jednym zdaniu zjeżdżać i chwalić, jak to robi przyjaciel Kubiaka: „Brak dyscypliny słowa i jakaś wewnętrzna sprzeczność, rozdzierająca te przecież w zasadzie ładne wiersze — oto przyczyna, która sprawia, że dają one o wiele mniej, aniżeli można by się po nich spodziewać"...

Zresztą dość o tym, wiemy wszyscy, jak trudno jest pisać o poezji, nie każdemu to się i nie zawsze udaje. Ale nie można zarzucać rozdarcia wewnętrznego wierszom, jakby cała nasza literatura, cała kultura i nasz wiek nie żyły w wewnętrznym rozdarciu, jakby celem wierszy była ładność. Nie. Wiersze nie zawsze muszą być ładne. I — na swoje szczęście — Kubiak w nowym swym tomie porzuca wiele dawnych „ładności".

Policzyłam, że *Cień ziemi*, niedawno wydany w „Czytelniku", jest dziesiątą książką Tadeusza Kubiaka, tego arcypłodnego, jak na nasze stosunki, poety, prawie dorównującego Różewiczowi. Ale skoro już jesteśmy przy zestawieniu tych dwóch nazwisk połączonych jednoczesnym startem poetyckim po wojnie — to trzeba wspomnieć, że obfitość produkcji obu poetów wynika z innych źródeł. Kubiak ma tak zwane lekkie, łatwe pióro. Pióro Różewicza jest trudne i ciężkie.

Lekkość pióra nie zawsze jest szczęściem pisarza. Nie jest nim w wypadku Kubiaka. Gdy się dziś czyta cały jego dorobek od *Słowa pod żaglem* poprzez *Żołnierzy i robotników*, *Serce Partii* i wszystkie inne tomy aż do *Pierścieni* — ogarnia czytelnika smutek. Szkoda tej liryki, tego wrażliwego i delikatnego instrumentu, często używanego zamiast oślej skóry bębna. Szkoda tej liryki, wynajmowanej w charakterze dziewczyny do wszystkiego, uświetniającej, ozdabiającej, opiewającej, krzyczącej przez kolorowe tuby sztucznie nagrany optymizm. Kubiak przechodził tę chorobę wraz z innymi poetami wszystkich pokoleń — powie ktoś. Tak, ale nie każdy instrument nadaje się do wszystkich melodii. Liryce Kubiaka — wizyjno-fantastycznej, czułej, delikatnej — nie odpowiadało wiele tematów, których się jednak podejmował. Wrażliwość i delikatność — te cechy poetyckiego temperamentu — przerodziły się w pewnym okresie w słabość Kubiaka. Jego pióro, zaznaczając swą indywidualność w pierwszym tomie — zaczyna się szamotać pod wielorakimi wpływami. Typ poezji rewolucyjno-agitacyjnej, jaki poeta sobie narzuca, każe mu szukać wzorów. Ani Broniewski, ani Majakowski nie stają się wzorami dla Kubiaka, którego strofa jest zawsze bardziej miękka, rozluźniona, mniej dynamiczna. Już bliższa staje mu się klasycyzująca maniera post-romantyczna. Jeszcze *Rzecz o Trasie W—Z* ma oddech fantastyki i egzotyczności, tak bliskiej Kubiakowi. Późniejsze wiersze zdradzają wyjałowienie wyobraźni i uczucia. Wiele pięknych wierszy na temat pokoju zamyka się natrętnymi, uogólniającymi pointami. Poezja tego okresu — lat 50 — 51 — to często liryczny komentarz do komunikatów gazetowych. Stąd w ówczesnej prasie taka obfitość wierszy opatrzonych mottem z codziennej prasy.

W tomie *Wśród ludzi* szuka Kubiak wyjścia z fałszywego tonu politycznej retoryki. Znajduje go w jakimś ogólnym humanizmie, w zainteresowaniu codziennością i powszedniością. Silny wpływ wywarł na ten rozdział jego liryki — ton poezji Gałczyńskiego.

W następnych tomach coraz bardziej odchodzi Kubiak od bezpośrednich zamówień politycznych. Pozostaje jednak w ich kręgu narzucając sobie grzeczny minimalizm poetycki. Uczucia zastępuje często sentymentalizmem, wizje wyobraźni — obrazkami i widoczkami.

Tomy *Miłość prawdziwa* (1953) i *Pierścienie* (1956) cechuje na ogół pogoda, uspokojenie. Wartościami życia, na których opiera się ta wewnętrzna harmonia, są miłość małżeńska, wiara w kulturę, jej powszechność. Jest to okres poezji Kubiaka, w którym kształtowała się ona po swojemu, zdobywała swój własny wyraz. W obu tomach poprzednich można by znaleźć wiele pięknych wierszy. Ale też jest to okres dla poety trudny. Nie zawsze zdawał on sobie sam sprawę z tych wielkich trudności, ponad którymi jego liryka beztrosko przefruwała na lekkich skrzydłach.

Postawa komentatora lirycznego, uświetniającego i upiększającego nieustanny festyn ludowy — przetrwała porzucone przez poetę tematy polityczne. Poeta zaczął uświetniać i ozdabiać poetyckimi rekwizytami świat zwykłych uczuć. Stąd tyle „poetycznościów" w *Pierścieniach:*

> Świt otrzepuje rosę z piór ptasich
> i jak kochanek z gitarą na sercu
> staje pod oknem.

Wiersz staje się wystawą jubilerską, gdzie pełno pereł, muszli perłowych itp. klejnotów. Postawa optymizmu została zachwiana. Już świat nie jest tak piękny, ale ton, w jakim poeta to konstatuje, nie odbiega od tonu tanga:

> Ach, na cóż to, po cóż to wszystko,
> jak noc czarny jest świat.

Oczywiście i tanga mogą zawierać wiele prawdy życiowej, ale kołysząca melodia kawiarniana jest bardzo powierzchownym kształtem tych ogólnoludzkich prawd. Takie były bardzo niebezpieczne dla poety tendencje liryki jego z ostatnich lat. Niektóre z tych tendencji mogły być nawet podstawą popularności tej poezji, nie komplikującej zbytnio spraw tego świata, sympatycznej i ludzkiej, choć nieco powierzchownej i nade wszystko lubiącej się podobać, nade wszystko — ładnej.

Cień ziemi — jest dla Kubiaka niezwykle ważki. Poeta zapewne przeżył wiele, może przecierpiał. Cień, jaki padł na jego ziemię, pogłębił poezję, zaostrzył jej wyraz, choć przecież nie odebrał jej własnego charakteru, wynikającego z temperamentu poetyckiego autora.

Kubiak nie jest i nie ma zamiaru być poetą typu filozoficznego, nawet refleksja wyrażona wprost jest u niego rzadkością. Podczas gdy poeci typu refleksyjnego chcą coś powiedzieć swoim czytelnikom, poeci typu Kubiaka uprawiają w liryce rodzaj wewnętrznego monologu. Kubiak jest typowym poetą uczuć i nastrojów. Nie można mu robić zarzutów z tego, co jest istotą tej poezji. Ale gdy nastrojowość wielu poprzednich wierszy Kubiaka przechylała się ku sentymentalizmom, w nowych wierszach czuje się o wiele głębszy podtekst osobistego przeżycia. Dzięki rezygnacji z taniej ornamentyki poetyckiej liryka Kubiaka zyskała na autentyczności i prawdzie, tych tak trudnych do ujęcia i zdefiniowania elementach, bez których poezja może być nawet bardzo kulturalna, ale przechodzimy koło niej bez silniejszego wzruszenia. Liryka Kubiaka nabrała ciemniejszych tonów. Sceptycyzm, smutek, zagubienie sensu życia w codzienności — oto treść poetyckich zwierzeń:

Usypałem nad sobą kopiec
spraw drobnych, codziennych, zawiłych,
mrowisko bez dna i wyjścia.
W dzień przenoszę ciężary stąd dotąd,
nocą patrzę w ciemną gwiazdę mego życia,
jak tonący chwytam się każdej nadziei,
jak źdźbła najmniejszego, jak liścia.

Będąc nastrojowcem, Kubiak nigdy jednak nie traci gruntu pod nogami, nie pogrąża się w rozpaczy, nie dochodzi do groteski, tak obecnie modnej, a będącej najczęściej wyrazem rozpaczliwej deformacji świata. W następnym zaraz wierszu Kubiak stosuje wobec siebie samego łagodną perswazję:

Przecież poza mną jest jeszcze świat.
Nie jestem pępkiem brzucha,
któremu na imię ziemia.
Są ludzie, których strzaskał piorun,
są ludzie, którym odjęło rozum,
zawsze są jeszcze bardziej nieszczęśliwi.
Przecież poza mną jest jeszcze świat.

Ta na wskroś trzeźwa i zdrowa perswazja ratuje poetę od rozpaczy. Ratują go również ironia i żart, elementy dotychczas raczej obce jego poezji. Szczypta dowcipu podniosła smak wielu wierszy Kubiaka. Także cytowane przez Bartelskiego zdanie o „globie ziemskim wirującym w kosmosie jak beczka śmiechu przez łzy" inaczej brzmi w wierszu kpiącym i ironicznym, podkreślającym nawet w układzie graficznym gorzki żart poetycki.

Poezja Kubiaka zawsze była bliska piosence, zawsze dążyła jakoś do początku poezji, jakim był śpiew, bliska w tym liryce Gałczyńskiego. Tylko jeśli dawniej czasami balansowała na samej granicy banału, jak w przypominającej tango cytowanej strofie z poprzedniego tomu, teraz wyszlachetniała także w swojej śpiewności. Piękną piosenką jest wiersz *Sezon w niebie*, z ironicznie brzmiącym refrenem, przypominającym wczesną lirykę prowansalską. Ten ironiczny i piękny w obrazowaniu wiersz mówi o śmierci i o wędrówce zagubionej w wieczności duszy. Ten wiersz, który można śpiewać przy winie — nie ma przecież nic z metafizyki. Jakże konkretny i w gruncie rzeczy prosty jest świat, a to, co zdaje się filozofom otchłanią — jest pustką, jak robakowi krążącemu po brzegach pustej szklanki wydaje się ona „przepaścią życia".

Ale te gorzkie prawdy wyrażone są w ironicznych strofach, jak np.:

Oj, uszyli mi buty,
skór
kowe buciczki,

gdzie jakby czkawka przecinająca słowo ośmiesza i łagodzi sens smutku, lub w wierszach o pięknych obrazach morskiego krajobrazu, czystych w rysunku, pozbawionych pustej ornamentyki. W świecie tak pięknym rozpacz nie jest rozpaczą. Tam, gdzie jest miłość, zawsze jest obecna wbrew wszystkiemu — nadzieja.

Uwaga dotycząca obrazu świata Kubiaka każe mi wrócić do spraw stylu. Pierwszy wiersz tomiku *Do widzenia, różo* jest pod tym względem bardzo znamienny:

Do widzenia, różo.
Przywodzisz na myśl rajskie ogrody,
asyryjskie ogrody królowej Sammuramat,
ogrody Allacha, sułtana i szacha.

Tyś jest różą Saronu, w cieniu gór Karmelu
i różą jerychońską,
przed którą milkną trąby powietrzne
pustyni,
pękają mury zwietrzałe Berberii i Syrii...
. . . . . .

Ale nade wszystko
jesteś różą Grochowa,
najbrzydszego pod słońcem przedmieścia...

Wiersz *Do widzenia, różo* jest pożegnaniem z pewnym coraz rzadziej przez Kubiaka stosowanym sposobem stylistycznym. Nazwijmy go tropem I. Polega on na feerii krasomówczo-wizyjnej, na egzotyce nazw i obrazów, na wschodnim przepychu apostrof i emfatyczności uczuć. Na podobnym tropie zbudowany był poemat o Trasie W-Z. Ale pożegnanie z tym tropem polega na autokompromitacji przedmiotu pochwał. Z rajskich ogrodów poeta nagłym zwrotem przenosi go do najbrzydszego pod słońcem przedmieścia, Grochowa. Jeszcze nieznacznie w tym wierszu, ale silniej w innych brutalizuje obraz i z oparów poetyczności ściąga na ziemię poezji. Odwrotnością tropu I jest trop II, polegający na tym, że wychodząc od banału, od obiegowego, przysłowiowego nawet, powiedzenia poeta zatacza wokół niego coraz szersze, coraz głębsze kręgi poetyczności:

Każdy odchodzi w swoją stronę
bierze kapelusz palto idzie w swoją stronę
rozpamiętuje noc w wydrążonym sercu
idzie w swoją stronę.

Ten trop stylistyczny bardzo zaostrza i brutalizuje obraz świata, gdy np. zakochani są „sami na pustej plaży, jakby kura pazurem wygrzebała ich z piachu". Lub: „przycupnąłem jak mysz w norze". Ludzie „jak wryci stoją, patrzą jak wół na malowane wrota". Tu już nadmiar tego pieprzu pospolitości.

Trop III jest złagodzonym i bardziej uziemionym tropem I. To bardzo Kubiakowska fantastyka, na pół bajeczna, bardzo poetyckie wizje rzeczywistego świata:

Ryby, nawet te, co żyją wśród wodorostów,
najgłębiej
chwytają gwiazdy świecące w ciepłe i słone
pyski.
Z gwiazdami w pyskach tańczą w wodzie —
jak w niebie gołębie.

. . . . . .

Bez żenady świecąc nagą łuską,
odziane tylko w płetwy zmysłowo
przezroczyste,
wiją się wśród podwodnych fajerwerków
i iskier
przed jakimś głębinowym szachem
padyszachem.

Lub:

Noc wiesza Sarandę głową na dół
księżyc góry przebija szpadą

siedem lamp siedem kolumn wąskich
podtrzymuje Sarandę w Morzu Jońskim.

W ogóle podróże po zachodniej i południowej Europie niesłychanie pobudziły wyobraźnię poety, rozszerzyły jego zawsze żywą wrażliwość na urok świata. Nawet wiersze z wędrówek po Polsce utopione są w fantastyce, chętnie wracają do religijno-świątkowych motywów. Wchodząc na tradycyjne parysko-włoskie szlaki emigranckie poeta tym silniej odczuwa swój związek z własną częścią świata, z ojczyzną, podróże dają mu poczucie proporcji „sprawy polskiej", przez każde niemal pokolenie Polaków przeżywane na nowo.

Bardzo piękne są wszystkie wiersze paryskie, autentyczne, żywiołowe, bogate pod względem wizualnym, niemal malarskie. Wizje malarskie nastrajają poetę refleksyjnie, zwłaszcza że Kubiak należy do tej rodziny poetów, którzy myślą obrazami.

Jeszcze jednym tropem — IV — jest wyliczanie, inny od litanijnego czy wersetowego sposób oddania obfitości i bogactwa świata, pełnego

napoju, jadła, dymu,
świętojańskiego chleba,
rajskich jabłek i ptaków,
trucizny w białym szkle,
martwych ozorów krowich,
świńskich łbów na półmiskach,
gorzkich wnętrzności bydląt,
słodkiego jadu ludzi,
kości na stół rzucanych,
kart lecących jak liście,
do ostatniej koszuli.

Trop ten przewija się w wielu wariantach bardzo lekkiej, pieniącej się słowami poezji Kubiaka.

Miarą dojrzałości poetyckiej Kubiaka jest dla mnie świetny wiersz o ojcu, *Sęk jest w tym*. Kubiak nie przejawia ciągot metafizycznych. Jego feerie wyobraźniowe są bardzo ziemskie i konkretne. Tak samo konkretnie i ziemsko mówi o śmierci, nie używając ani jednego wielkiego słowa. Dojrzałość tego wiersza to głębia prostego, ludzkiego doświadczenia, nie ustrojona w ubiory poetyczności ani nie ozdobiona perłami metafor, ale podniesiona do rangi poezji

siłą uczucia, siłą prawdy psychologicznej.

Na zakończenie dodam, że uważam *Tematy* za jedno z najpiękniejszych i najdojrzalszych poetycko osiągnięć Kubiaka. Pisząc je prozą, dążył do lakoniczności, rzeczowości i nie starał się o „oprawę poetycką". *Tematy* w swojej surowej narracji są czyste jak klejnoty, które nie wiedzą o tym, że są nimi.

Cień ziemi jest najlepszą książką Tadeusza Kubiaka, pokazującą, że cień ma swoje nie do odrzucenia — blaski.

Anna Kamieńska

PAMIĘTNIK KOLCZYKARZA

Stanisław Łukasiewicz: *Okupacja. Powieść.* Warszawa 1958. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 431.

Większość sporów literackich oparta jest na nieporozumieniu: dotyczą przeważnie problemu, który można by sformułować słowami wziętymi z tytułu felietonu Boya — „Czy myć zęby, czy ręce?". Mało komu przychodzi do głowy prosta odpowiedź, że jedno i drugie, a ci, którzy dochodzą do tego wniosku, zostają przeważnie nazwani eklektykami. Ich eklektyzm jest jednak tego samego rodzaju, co postawa wielbiciela zwycięzców wyścigów automobilowych, który od szofera, przewożącego mu meble, wymaga jednak zupełnie innych kwalifikacji. Literatura jest sztuką wielofunkcyjną. Zarówno twórca, jak i — rzadziej co prawda — czytelnik wybierają wśród tych różnorodnych funkcji te, które im bardziej odpowiadają, nie zajmują ich wtedy funkcje inne. Jest to jednak wybór zupełnie inny niż ten, którego się dokonywa przyjmując lub odrzucając jakąś generalną postawę filozoficzną lub estetyczną, chociaż te różne w zasadzie decyzje pozostają ze sobą w rozlicznych, pragmatycznych, historycznych, psychologicznych itp. związkach.

Okupacja Stanisława Łukasiewicza należy do książek, które powstały z zainteresowania jedną tylko funkcją literatury, z pominięciem wszelkich innych, niejednokrotnie bardzo ważnych. Tą funkcją wybraną, uprzywilejowaną, jest dokumentacja społeczna i historyczna. Nie znaczy to, by wybór pisarski dokonał się tylko na tej płaszczyźnie: jak zwykle, tak i tutaj znajdujemy szereg przesłanek i wniosków o charakterze estetycznym, filozoficznym, społecznym. Mają one zasadnicze znaczenie dla oceny książki i jej umieszczenia we właściwym miejscu wśród powojennego dorobku literatury polskiej. Mimo to chciałbym zwrócić tu przede wszystkim uwagę na jej wartość funkcjonalną — i przy okazji w ogóle na wagę kryteriów funkcjonalnych w krytyce literackiej, najbardziej upośledzonych, najrzadziej stosowanych, najchętniej pomijanych.

Z punktu widzenia np. kryteriów stosowanych w krytyce i publicystyce literackiej „nowoczesnych" — *Okupacja* musiałaby znaleźć się po lewicy, wśród skazanych na wieczne potępienie i zapomnienie, w najgłębszym kręgu piekła, gdzie leżą też sezonowe arcydzieła socrealizmu. W sposobie postępowania krytyczno-literackiego stosowanego przez kierunek normatywny „nowoczesnych" nie ma bowiem sposobu odróżnienia utworów literackich, zawierających empiryczną, protokolarną prawdę o jakimś choćby bardzo wąskim i ubogim wycinku rzeczywistości — od tekstów powstałych przez fabularne ilustrowanie postulatów, posiadających moc obowiązującą, ubranych w formę zdań orzekających o rzeczywistości. Tymczasem za wielką ofensywą estetyki normatywnej przeciw „naturalizmowi" krył się istotny sens artystyczny oraz filozoficzny: był to atak na postawę empiryczną, niebezpieczną dla mitotwórczej funkcji sztuki. Wobec tej istotnej problematyki estetycznej i historyczno-literackiej bezradni stoją krytycy kierunku nie uznającego w swej praktyce tezy o wielofunkcyjności literatury, a więc nie znający też kryteriów funkcjonalnych. Przypominają oni krytyków architektury, którzy nie wiedzą, że w

jednych budowlach ludzie mają prowadzić swe prywatne życie: jeść, spać, kochać się, uczyć, odpoczywać — a w inych np. spełniać funkcję sprawowania władzy lub choćby gromadzić się na zbiorowe manifestacje czy modlitwy.

Tak się składa, że należę do wielbicieli dramatów Witkacego, prozy Gombrowicza, liryki Białoszewskiego i Herberta. Wymienianie jednym tchem tak różnych twórczości ma sens, gdyż można wymienić szereg cech, łączących w bardzo ogólny sposób ich najwybitniejsze dzieła. Podobieństwa te, po części znajdujące się w sferze metod artystycznych (dość nieszczęśliwie i śmiesznie ochrzczonych „nowoczesnymi"), po części w strukturze postaw intelektualnych, a po części w cechach funkcjonalnych — nie pozwalają mi jednak przeciwstawiać tej literatury, najbliższej co prawda moim upodobaniom, literaturze mającej spełniać funkcje dokumentarne. Ci, którzy by takie przeciwstawienia budowali, popełniliby mistyfikację.

W rozmowie z kolegą, który radził mi przeczytać *Okupację*, usłyszałem: „To jest właściwie pamiętnik kolczykarza świń: inteligenta, który znalazł się na wsi jako urzędnik do spraw hodowlano-kontyngentowych. Nie przywiązuj większej wagi do podtytułu: «powieść»". „Pamiętnik kolczykarza świń" — to określenie trafiło mi do przekonania po przeczytaniu książki. Jest ono właściwie bardzo nieadekwatne, bo narrator tej opowieści jest kimś więcej: to zarazem działacz polityczno-społeczny i uczestnik konspiracji wojskowej, walczący nawet z bronią w ręku z okupantem. Mimo to jednak w stwierdzeniu tym zamykają się najistotniejsze cechy książki: jej dokumentarność, ograniczona do wąskiego i ściśle określonego zakresu spraw i terytorium, określona przez ściśle zdefiniowany punkt widzenia. I tylko pod kątem widzenia tak ustalonej funkcji dokumentarnej należy oceniać *Okupację*. Nie ma tu prób stworzenia syntezy historycznej ani studium psychologii, ani filozoficznej formuły humanistycznej, ustalającej jakąś nową lub starą koncepcję człowieka w obliczu problemów zasadniczych. Ale do sklepu z warzywami nie przychodzimy po wieprzowinę ani po alkohol, co nie znaczy, by towar, po który przychodzimy, był nic niewart i niepotrzebny.

Czy jest to powieść, czy pamiętnik? Podtytuł mówi, że „powieść". Jeśliby to przyjąć bez bliższego omówienia — należałoby powiedzieć, że powieść o fatalnej kompozycji, rozłażąca się autorowi w palcach. Czytając *Okupację* zastanawiałem się: jeśli jest to pamiętnik, jeśli autor wykorzystał tu jakieś materiały autobiograficzne — czy nie byłoby lepiej z punktu widzenia funkcji dokumentarnej powiedzieć wyraźnie o autentyczności przedstawionego materiału? Ba, nie byłoby to proste: nazwać po imieniu tych wszystkich pijaniców, złodziejów, półkolaborantów lub choćby tylko obrzydliwie płaskich, strasznych mieszczuchów z małego, okupacyjnego miasteczka — ileż to kryje możliwych komplikacji! Ale ponieważ nie wiemy przecież, czy bohater *Okupacji* ma coś wspólnego ze Stanisławem Łukasiewiczem, czy jest to po prostu zakamuflowany pamiętnik, czy nie — spójrzmy więc od strony teoretycznej, uwzględniając przede wszystkim przyjęty od początku funkcjonalny punkt widzenia.

Załóżmy więc fikcyjnie, że *Okupacja* jest rzeczywiście zakamuflowanym pamiętnikiem. Co z punktu widzenia funkcji dokumentarnej dałoby wtedy obnażenie tego faktu przez autora? Stworzyłoby niewątpliwie pewne trudności i kłopoty, pomijając już praktyczno-życiowe: w pamiętniku zakamuflowanym autor może mieszać relację własną z relacją cudzą, jeśli ją uzna za wiarogodną. To znakomicie zwiększa sugestywność przedstawianego materiału. Ma prawo uzupełniać brakujące ogniwa na zasadzie swej wiedzy o przebiegu analogicznych sytuacji, prawo do posługiwania się metodami już z pogranicza fikcji powieściowej lub spoza tej granicy. Czy mu się to opłaca artystycznie? By na to odpowiedzieć, trzeba móc porównać materiał faktyczny z gotowym utworem. To może zrobić tylko sam autor. W każdym jednak razie może się to opłacić artystycznie.

Ale czy opłaci się to również z punktu widzenia funkcji dokumentarnej? To pytanie trudniejsze. Gdybyśmy tzw. literaturze dokumentarnej stawiali te same wymagania, które stawiamy dokumentowi historycznemu lub socjologicznemu — niewątpliwie nie opłaciłoby się. Różnica jednak jest dość zasadnicza: o ile w wypadku dokumentu *sensu stricto* mamy do czynienia z normalnym procesem weryfikacyjnym, o tyle w wypadku literatury dokumentarnej, a przynajmniej jej zbeletryzowanego pogranicza, dokonywana jest tylko quasi-weryfika-

cja. Polega ona na porównaniu w danym zakresie wiedzy czytelnika i zawartości utworu; jeśli ten zabieg komparatystyczny, bo taki ma on charakter, daje dobre rezultaty, przyjmuje się całość za prawdziwą. Tak więc z punktu widzenia specyfiki funkcji dokumentarnej w pogranicznych regionach dokumentu i beletrystyki — utwór może nic nie stracić przez narzucenie mu formalnych cech fikcji literackiej, a nawet zyskać z innych względów.

Pamiętajmy jednak, że teza o zakamuflowanym charakterze pamiętnikarskim *Okupacji* była tylko fikcyjnym założeniem. To, że jej nie jesteśmy tu w stanie rozstrzygnąć, nie ma jednak większego znaczenia dla oceny książki. Bardzo często w pamiętnikach obyczajowych, pisanych przez tzw. szarych ludzi, dla których życia nie mamy dostatecznego materiału dokumentacyjnego, i w powieści o podkładzie autobiograficznym — nie jesteśmy w stanie poprawnie rozgraniczyć fikcji i rzeczywistości. Ponieważ jednak metody weryfikacji dokumentu *sensu stricto* i quasi-weryfikacji literatury dokumentarnej są bardzo różne, to precyzyjne rozgraniczenie ma małe znaczenie dla oceny funkcji dokumentarnej i oceny estetycznej.

Okupacja należy do szczególnie interesujących utworów z tego zakresu, zajmujących się okresem II wojny światowej. O jej pozycji decyduje w znacznym stopniu pewna egzotyka punktu widzenia i środowiska. Znamy już nieźle realia obozów koncentracyjnych, getta, partyzantki, konspiracji, powstania itd. Natomiast ciągle nieznany i egzotyczny jest dla nas ogromny zakres spraw związanych z codzienną egzystencją milionów Polaków pod hitlerowską okupacją i ich zasadniczymi funkcjami życiowo-gospodarczymi. Tu znamy tylko elementy: szmugiel, bimbrownie, to jeszcze zjawiało się na stronach pamiętników i beletrystyki. Prób syntezy nie stworzyła ani nauka, ani literatura piękna, a jedyna i doskonała próba w tym zakresie — należy do pogranicza. Mam na myśli *Gospodarkę wyłączoną* K. Wyki.

Na tym tle *Okupacja* Łukasiewicza wydaje mi się dużej miary wydarzeniem. Monograficzne bogactwo obrazków, problemów, skrótowo ukazanych charakterystycznych mechanizmów stosunku podbitych do okupanta — jest nieporównywalne z niczym, co jest dotychczas w tym zakresie dostępne. A zarazem tryb pamiętnikarskiego, swobodnego przechodzenia od obserwacji do obserwacji, podejmowania i porzucania wątków, wracania znów do nich itd., widoczna bezpretensjonalność literacka tej metody — pozwalają czytelnikowi utrzymać się przez cały czas w tej postawie, jaką zwykle mamy wobec pamiętnika. Stosunek czytelnika do „powieści" byłby mniej pobłażliwy. Ale to właśnie jest jednym z sukcesów pisarza, że nie rozstrzygając sprawy granic fikcji i rzeczywistości, nawet używając terminu „powieść" — potrafił zarazem narzucić czytelnikowi najkorzystniejszy dla siebie sposób percepcji.

Ta bezpretensjonalna książka otwiera zresztą nie tylko ciekawe perspektywy faktograficzne, lecz także i filozoficzne i moralne. Nie one rozstrzygają o aurze utworu, ale stanowią jeden z jej elementów podwyższających rangę *Okupacji*. Problem moralny, który ostro godzi w już ukształtowane stereotypy naszej wiedzy o okupacji, to jakaś niebezpieczna płynność między wieloma formami oporu i kolaboracji. Nieliczni urzędnicy, wykonujący w jakiejś części polecenia okupanta, by generalnie je sabotować i bronić interesów ludności polskiej — i dużo liczniejsi, których formy kolaboracji układają się według skali od jawnej zdrady do mało szkodliwego wysługiwania się w drobiazgach w zamian za doraźne korzyści. Na każdym zaś kroku widać, że chodzi tu o niebezpieczną moralnie granicę jednego czasem słowa, jednej drobnej decyzji, jednego przyzwolenia lub nieprzyzwolenia sobie na kompromis. Ta płynność granic etycznych na styku dwóch światów — budzi niepokój moralny. Za nim idzie refleksja. Refleksja o szerszym już zakresie, o pewnym znaczeniu filozoficznym: jakie są granice taktycznej kolaboracji? którędy przebiega granica drobnych korzyści i sukcesów — i ostatecznej klęski moralnej?

Ten aspekt książki Łukasiewicza nie jest dla niej charakterystyczny, a jej tak ujęta problematyka etyczna — to raczej „produkt uboczny" tej pracy dokumentacyjnej, ale „produkt uboczny" dużej wagi.

Być może obraz tak egzotycznej dla „miejskiego" i inteligenckiego czytelnika rzeczywistości wsi polskiej podczas okupacji byłby jeszcze ciekawszy, gdyby autor poszedł zdecydowanie na fik-

cję powieściową, uczynił bohaterem swej powieści jednego z występujących w *Okupacji* urzędników — pijawkę żyjącą na pograniczu kolaboracji i lojalności narodowej. Mogłaby to być rewelacja. Ale powieść taka nie pełniłaby funkcji dokumentarnej, którą tak znakomicie spełnia *Okupacja*. To kwestia wyboru celów, które w konkretnym wypadku stawia sobie pisarz.

Sądzę, że nowa książka Łukasiewicza ma poważną szansę, by zainteresować czytelnika i to w szerszym zakresie, niż przewiduje pięciotysięczny nakład. Zasługuje na to swoją oryginalnością na tle literatury okupacyjnej i rzetelnością. Nie widzę jej bynajmniej w rzędzie arcydzieł. Należy raczej do rzędu tych utworów, które nie wchodząc do kanonu najwybitniejszych osiągnięć epoki — w dużym stopniu decydują jednak o jej ogólnym poziomie i pozostawiają po sobie trwały ślad w świadomości czytelników.

Jan Józef Lipski

JANUSZ KORCZAK REDIVIVUS

Janusz Korczak: *Wybór pism.* Wyboru dokonał i wstępem opatrzył Igor Neverly. Warszawa 1957-8, „Nasza Księgarnia", t. I. — *Dziecko salonu. Koszałki-Opałki. Felietony i artykuły;* str. 448 — IX, t. II — *Bobo. Feralny tydzień. Spowiedź motyla. Kiedy znów będę mały. Mośki, Jośki i Śrule. Józki, Jaśki i Franki;* str. 543, t. III — *Momenty wychowawcze. Jak kochać dziecko. Prawo dziecka do szacunku;* str. 430.

— *Król Maciuś Pierwszy.* Wyd. II, Warszawa 1957, „Nasza Księgarnia"; str. 218.

— *Król Maciuś na wyspie bezludnej.* Wyd. I. Warszawa 1958. „Nasza Księgarnia"; str. 153.

— *Wybór pism pedagogicznych.* Wyboru dokonała i redakcyjnie opracowa Ela Frydman, posłowie dr Zofia Szymańska. Warszawa 1957, PZWS; t. I — *Jak kochać dziecko. Prawo dziecka do szacunku. Momenty wychowawcze;* str. 361, t. II — *O gazetce szkolnej. O gramatyce. Artykuły. Prawidła życia. Pedagogika żartobliwa;* str. 256.

Hanna Mortkowicz-Olczakowa: *Janusz Korczak;* Wydanie I. Warszawa 1957, „Czytelnik"; str. 273.

Do tego bibliograficznego wyliczenia dodać jeszcze trzeba film Wandy Jakubowskiej. Wielu ludzi mówi już o „renesansie Korczaka". W istocie sprawa nie ma chyba powszechniejszego zasięgu, przynajmniej wśród dorosłych czytelników, a nagłe zagęszczenie korczakianów powstało w zakresie „akcji rehabilitacyjnej". Oficjalnie pomijany do niedawna i jako wychowawca, i jako pisarz — bo rzeczy tych oczywiście ściśle odgraniczyć się nie da — rósł jako człowiek poprzez relacje tych, którzy go znali. Jak zawsze w takich sytuacjach, nie tylko wobec Korczaka, narastała fama, tworzyła się legenda, odbywały się ciche kanonizacje, przeciwstawne kanonizacjom oficjalnym. Postać Korczaka łatwo dawała się skanonizować. Cały życiorys tego niepospolitego człowieka stwarzał wiele przesłanek do takiego aktu. Rzecz przy tym charakterystyczna: mówiło się raczej o samej postaci, o magii osobowości, niż o dokonaniach i pisarstwie. W momencie, gdy zaczęły „pryskać nieczułe lody", powróciło zainteresowanie osiągnięciami Korczaka — w głównej mierze na zasadzie szukania remedium. Ponieważ zawiódł wzorzec wychowawczy — pokażmy, jak to robił Korczak. Karmiliśmy dzieci ogłupiającą literaturką — wznawiajmy rzeczy dawne, wznawiajmy i Korczaka.

Ostatecznie jednak, mniejsza z jakich powodów, cenne jest niewątpliwie, że po zakończeniu wydania „Naszej Księgarni" mamy niemal kompletny zbiór dzieł Korczaka. Pozwala to zarówno na ustosunkowanie się do legendy, jak i na zdanie sobie sprawy

z dorobku Korczaka. Dla ludzi, którzy nie znali osobiście Korczaka, będzie on przede wszystkim pisarzem. Pozostają im jedynie słabe reminiscencje jego książek z dzieciństwa. Nowi czytelnicy Korczaka są w zetknięciu z jego twórczością nieufni, odstręcza ich egzaltacja, z jaką często przekazywano jego twórczość. Oba studia o Korczaku: Mortkowicz-Olczakowej i Neverlego, pochodzą od ludzi bliskich mu, zaprzyjaźnionych, jednocześnie zdających sobie jednak sprawę, że czytelnik nie oczekuje lirycznego epitafium i że legenda bliska była uczynienia z tej postaci słodkiego narodowego świętego. Toteż w obu wypadkach mamy do czynienia z rzetelną biografią, z tendencją odmitologizowania postaci, z dyskusyjną postawą wobec wszelkich rodzajów zafałszowania — zarówno wyklinania, jak i uświęcania. Może jednak te właśnie cechy polemiczne jak i pewien brak swobody stylistycznej sprawiły, że czytelnik ostatecznie nie wynosi z tych studiów plastycznego portretu Korczaka, nie chwyta generalnych, charakterystycznych rysów, które nakreśliłyby mu trwały obraz tej postaci i implikowały jakiś określony do niej stosunek uczuciowy i myślowy. Ów brak swobody narracyjnej polega u obojga autorów na powściąganiu właściwych im cech pisarskich (pewnej rozlewności, skłonności do sentymentalizmu). Powściągliwość ta, sądzę, jest zupełnie świadoma i płynie prawdopodobnie z obawy, by pisząc o Korczaku nie ulec właśnie tym dyspozycjom, które mogłyby raz jeszcze sprawić na czytelnikach wrażenie fałszu czy subiektywizmu. W rezultacie jednak u Hanny Mortkowicz-Olczakowej prowadzi to do pretensjonalności, u Igora Neverlego do oschłości.

Żałuję szczególnie, iż Neverly, który dał wiele dowodów na to, że potrafi tworzyć sugestywną prozę wspomnieniowo-refleksyjną, w tym właśnie wypadku pokusił się o „ustawiające" studium historyczne. Nawet tam, gdzie wykracza poza ten zakres, nieprzekonująco brzmi osuszona relacja. Frazesowo na jej tle brzmią uogólnienia. Brak żywego portretu literackiego Korczaka i atmosfery jego otoczenia okupuje ta praca bardzo interesującą analizą wczesnego okresu tego pisarza.

Ten wczesny okres jest niewątpliwie atrakcyjniejszy. Problemy psychologiczne są bardziej wyraźne i różnorodne, fakty biograficzne bardziej urozmaicone, fabularne. Neverly przeprowadza przy tym analizę pisarstwa Korczaka w tym okresie, rzetelnie udokumentowaną sądami współczesnych. Jest to bodaj jedyna praca, w której właśnie pisarstwo Korczaka zostało potraktowane serio, jako wartość samodzielna, a nie tylko jako aneks do działalności czy jeszcze jedno źródło poznania poglądów pedagogicznych autora.

Żałuję jednak, że Neverly nie potraktował równie szczegółowo i wnikliwie następnego okresu życia Korczaka, tego właśnie, który przesądził o legendzie, w którym najsilniej objawiła się jego indywidualność. Okresu, w którym rozgrywał się też po cichu arcypolski dramat społecznictwa, a podsycana nim jeszcze wielka pasja Korczaka przybierała kształty myślowe — czasem nawet praktyczne — które nazywano zarówno „genialnymi błyskami", jak i „dziwacznymi maniactwami". Był to też okres, w którym najdojrzalej ukształtował się styl pisarstwa Korczaka, przynosząc kilka przynajmniej rzeczy zupełnie osobliwych, bez precedensu i kontynuacji w naszej literaturze, a z pewnością trwałych.

Na ten okres o wiele więcej rzuca światła i daje więcej materiału książka Olczakowej, choć ciąży na całej tej pracy jedna kardynalna wada: prowadzenie biografii i problematyki Korczakowskiej niemal wyłącznie poprzez cytaty z jego pism, z przeskokami chronologicznymi, relacja typu kompilującego raczej, bez ambicji własnej syntezy. Dziwne też, że córka stałych wydawców Korczaka zignorowała go niemal zupełnie jako pisarza. Obfitość cytat służy jedynie tworzeniu psychicznej sylwetki. Oczywiście na całym charakterze tej książki odbił się z pewnością czas, w którym była pisana. Powstała w okresie (I wyd. Kraków 1949), kiedy nie było wznowień utworów Korczaka, a żywo dyskutowano legendę o nim. Stąd może wynikło obszerne kompendium cytatów, a na pewno polemiczna tendencja książki. Praca Olczakowej, rzetelnie i spokojnie podając wiele „zapalnych faktów" (np. sprawa okresu syjonistycznego

Korczaka, spór z Maryną Falską, swoisty mistycyzm itp.) — jest jednocześnie i przede wszystkim książką walczącą o prawo Korczaka do legendy czy może raczej — symbolu. Obraca się ten spór głównie wokół jego śmierci. Bardzo to polska i przykra licytacja. Że zaś sprawa śmierci Korczaka jest do tej pory nieostygła, świadczy choćby posłowie dr Zofii Szymańskiej do wydanego przez PZWS *Wyboru pism pedagogicznych*. W zakończeniu autorka przypomina, jak w roku 1942 szli na Umschlagplatz, wraz z dziećmi z internatów i świetlic getta, ich kierownicy i opiekunowie, którzy nie opuścili swoich wychowanków w tej ostatniej chwili i poszli z nimi na śmierć. Nazwiska ich, jak np. kierownika Dąbrowskiego z żoną, siostry Abel, lekarki Noemi Wajsman — prawie zupełnie nie są znane. Autorka wstępu chce bronić tamtych bezimiennych, ma pretensję czy żal, że tylko czyn Korczaka pozostał w trwałej pamięci i obrósł w symboliczną legendę. W momencie gdy Olczakowa pisała swoją książkę, sprawa ta była o wiele jeszcze świeższa i bardziej drażliwa. Tendencją jej jest więc odarcie z fałszywych legend, ale i pokazanie, że nie jest bezmyślnym kaprysem losu, iż właśnie imię Korczaka stało się symbolem pewnej postawy. Autorka dowodzi, że całe jego życie złożyło się na to, iż spośród wielu, którzy równie jak on podjęli dobrowolnie decyzję własnej śmierci jako ostatniego obowiązku — jego imię pozostało nie tylko niezapomniane, ale urosło nawet do symbolu. Dodajmy, że symbol zawsze przecie zmienia rzeczywiste proporcje, ale to są już prawa legendy i pieśni gminnej, której najczęściej nie obalą monografie.

Obecnie, dzięki wznowieniu pism Korczaka, jest nadzieja, że zmieni się tenor sporów, że rozwinie się rzetelna dyskusja wśród pedagogów i psychologów. Nie mam zamiaru wtrącać swoich trzech groszy laika do tych dyskusji. Tyle tylko, że i laik publicystykę pedagogiczną Korczaka czyta na ogół z dużą satysfakcją. Jest to satysfakcja literacka, szczególnie w momentach niejako reporterskich, tam gdzie Korczak dokumentuje swoje teorie żywą obserwacją. Są to często arcydziełka psychologicznego portretu dziecięcego. Korczak zresztą szafuje nimi obficie, jego publicystyka nigdy nie jest wykładem ani tym bardziej ogólną receptą. Oczywiście, im sprawy są bardziej specjalistyczne, tym dla przeciętnego odbiorcy mniej czytelne. Osobiście nie przebrnęłam przez 100 paragrafów, podpunkty i komentarz skonstruowanego przez Korczaka kodeksu dla sądów dziecięcych w Domach Dziecka i z trudem sobie wyobrażam, jak dzieci bez pomocy autora mogły go w praktyce stosować. Podobnie jest z wieloma innymi sprawami dotyczącymi organizacji Domów Dziecka. Niechętnie też czytam niektóre fragmenty, szczególnie z wcześniejszych prac, nazbyt uwznioślone i pretendujące do uogólnień filozoficznych (np. początek *Jak kochać dziecko*). Są jednak również i w tym zakresie — a przynajmniej zwykle do publicystyki pedagogicznej zaliczane — utwory literacko świetne, a specyficznie korczakowskie. To znaczy m.in. takie, których właściwie do żadnej szufladki redakcyjnej z określonym napisem włożyć się nie da. Myślę tu przede wszystkim o cyklu *Pedagogika żartobliwa* i innych „gadaninkach Starego Doktora", jak nazywa swoje felietony radiowe.

Felieton to jedna z pierwszych form literackich młodego Henryka Goldszmita (*Koszałki-Opałki* w *Kolcach*, wyd. książkowe 1905), która od razu bardziej odpowiadała jego piórowi niż większe i tradycyjnie rygorystyczne formy literackie. Po długich latach pracy z dziećmi i wśród młodych wychowawców, pracy, w której oddziaływanie i przekazywanie odbywało się przede wszystkim bezpośrednio, poprzez słowo mówione, zmienił się także styl pisarstwa Korczaka. Jest to właściwie doprowadzony do perfekcji styl słowa mówionego. Styl ten nie ma nic wspólnego z oratorstwem. Jest to przeważnie albo swobodna gawęda, albo imaginowany dialog z imaginowanym słuchaczem. Pisząc, Korczak zawsze czuje audytorium, zawsze się z nim liczy, przewiduje reakcje, odpowiada na nie. To nie znaczy bynajmniej, żeby się do niego zniżał, żeby np. pisząc dla dzieci naginał się do ich języka czy unikał trudnych pojęć. Wierny swojej zasadzie o prawie dziecka do szacunku, z całą powagą, ale też ze swobodą i naturalnością mówi o wszystkich sprawach życiowych, wielkich

i drobnych, obchodzących zarówno dzieci, jak dorosłych. Tworzy typ gawędy właściwie „dla wszystkich". Niechętni odwracają to i mówią: „dla nikogo". W zasadzie trudno doszukiwać się w tym stylu jakichś głębszych tajemnic. Budowanie prostych, krótkich zdań. Operowanie codzienną, ale najczystszą polszczyzną, nie skażoną przez wprowadzenie żadnej gwary szkolnej lub ulicznej czy też obcych, terminologicznych wyrażeń. Podkreślenia emocjonalne czy refleksyjne wprowadza głównie za pomocą jakby mówionych przerywników, np. „Tak", „Może", „Trzeba". Jeden wyraz i kropka.

Jak bardzo jednak trudną sprawą jest ta prostota, można stwierdzić ostatnio — by pozostać przy Korczakowskich przykładach — czytając wstęp Igora Neverlego do *Króla Maciusia*. Neverly albo „robi oko" do czytelnika i używa takich wyrażeń, jak „buja" (w znaczeniu blaguje), albo męczy się nad wytłumaczeniem czytelnikom, co to jest realizm, i usprawiedliwieniem Korczaka, że w *Królu Maciusiu* pełnym realistą nie jest. Wszyscy, i młodzi, i starsi, jesteśmy trochę zażenowani i dalej nie rozumiemy, co to jest realizm. A przecież Neverly jest nie bez racji uważany za jednego z najlepszych dziś pisarzy młodzieżowych. Sprawa z „bujaniem" jest dość kardynalna i oczywista, natomiast nieporozumienie z realizmem jest natury głębszej i rzutuje też pośrednio na zagadnienia pisarstwa Korczaka. Problemy poruszane w pogadankach czy innych utworach Korczaka, tych „dla wszystkich" lub „dla nikogo", to problemy o walorze najogólniejszym, dotyczące zagadnień często bardzo trudnych, ale powszechnie nieobojętnych i póki życia drążących świadomość ludzką. Są to sprawy różnych form współżycia międzyludzkiego, zdolności, charakterów, wartości jednostki, pracy, odpowiedzialności, uczciwości, wojny, samotności, zależności itd.

Jest to jednocześnie pamiętnik własnych, najgłębszych zainteresowań i dociekań. Korczak nie boi się więc używać słów: nie wiem. Natomiast, sądzę, nigdy by mu do głowy nie przyszło, iż może być dla ludzi rzeczą ważną, co to jest realizm, jak nigdy przy pisaniu nie obchodziło go, jak mogą być sklasyfikowane rzeczy, które pisze. Wydaje mi się, że miał w tym głęboką rację i nie ma tu co usprawiedliwiać.

Pogadanki Starego Doktora zyskały przed wojną ogromną popularność, której ciągły wzrost zaniepokoił ówczesne oficjalne czynniki (przecież Korczak nieobliczalny dziwak, Żyd, lewicujący), tak że Korczakowi z dnia na dzień wymówiono, bez podania motywów. Dziś, gdy twórczość radiowa staje się prawie odrębną dziedziną literacką, warto by przestudiować korczakiana z tego punktu widzenia, z pewnością ku pożytkowi piszących w tej dziedzinie. A niektóre z pogadanek czy fragmentów warto po prostu wznowić na antenie.

Istotniejszy jest jednak problem inny. Problem literatury nie wiadomo na jaki wiek, dla kogo pisanej, nie dającej się też często zakwalifikować do określonego gatunku literackiego. W stosunku do Korczaka zagadnienie to nie od dziś jest aktualne. I w dwudziestoleciu książki jego rozchodziły się, miały czytelników i wielbicieli, a krytyka, poza wcześniejszymi, mniej oryginalnymi utworami, mijała je z pewnym lekceważeniem. Obecnie sprawa ta wystąpiła jaskrawo nie tyle w związku ze wznowieniem książek *Król Maciuś Pierwszy* i *Król Maciuś na wyspie bezludnej*, na co też nie zwrócono uwagi, ile z opartym na *Królu Maciusiu* filmem w reżyserii Wandy Jakubowskiej. Do filmu tego można mieć, jak zwykle, trochę pretensji, mam je też zresztą osobiście, jednakże podstawowy zarzut recenzentów dotyczy właśnie najogólniejszej jego koncepcji. Że to film ani dla dzieci, ani dla dorosłych; jeśli dla dzieci, to zbyt wiele problemów i aluzji niezrozumiałych, jeśli dla dorosłych, to po co cała otoczka bajkowo-dziecięca itp. Za tę sprawę „winić" należy książkę, do której zresztą bodaj żaden z recenzentów nie pofatygował się zajrzeć. Otóż w stosunku do książki film jest i tak bardzo uproszczony. Komplikacja problemów, subtelność i rozległość aluzji są w książce bez porównania większe. Za ogromny plus filmu poczytuję to, że w sztuce filmowej, z natury rzeczy bardziej jednowymiarowej niż literatura, zdołano przekazać trochę z wielowarstwowości książki.

Król Maciuś jest książką niezwykłą w naszej literaturze. Jest w pewnym

sensie polskim odpowiednikiem książek takich, jak *Przygody Guliwera, Alicja w krainie czarów, Kubuś Puchatek, Takie sobie bajeczki* i jeszcze paru podobnych w literaturze światowej. O bliższym podobieństwie trudno zresztą mówić, bo każda z tych książek jest pozycją jedyną w swoim rodzaju. Wszystkie one mają jednak prawie uniwersalny zasięg wieku czytelniczego. Ich najogólniejsza zasada polega na wprowadzaniu utopii czy fantastyki w połączeniu z realizmem psychologicznym postaci lub komentarza. Swoboda różnych wynikających stąd kojarzeń daje często możliwość przenośni, a w każdym razie stwarza „luz" dla własnego myślenia czytelnika różnego typu i różnego stopnia przygotowania. Są to książki pobudzające, a jednocześnie część zawartych w nich gotowych wyobrażeń uzyskuje nieraz znaczenie obiegowe. To ostatnie zjawisko łączy się z faktem, że książki te są w dużej mierze koncentratem charakterystycznych cech mentalności i wyobraźni narodowej. Trudno się tu wdawać w bliższą charakterystykę tego skomplikowanego zagadnienia, nie ulega jednak wątpliwości, że *Król Maciuś* należy do tego typu uniwersalnej literatury i jest przy tym książką specyficznie polską.

Mimo tej specyficzności sądzę, że gdyby nie brak znajomości naszego języka i literatury, byłaby to książka szeroko tłumaczona i popularna w świecie. Jej charakterystyczna polskość polega przede wszystkim na wyborze głównych problemów. Ta utopijno-bajkowa opowieść o dziecku i z myślą o dzieciach pisana zajmuje się przede wszystkim zagadnieniami władzy, wojny i odpowiedzialności. Czyli centralną polską problematyką, z którą każde pokolenie tego kraju stykało się i stykać się musi. Dla uzupełnienia tego dodać można, że Korczak na prowadzonych przez siebie koloniach letnich w każdym turnusie jako jeden z kluczowych punktów programu wprowadzał zabawę w wojnę, przygotowywaną z całym namaszczeniem i wszystkimi akcesoriami. (*Jośki, Mośki i Srule, Józki, Jaśki i Franki*). Jaki był sens tej zabawy, poza ujęciem w karby organizacyjne wyżywania się chłopców w niesfornych bójkach? Tkwi on w ogólniejszych przeświadczeniach światopoglądowych Korczaka. Z grubsza biorąc, dałyby się one sprowadzić do takiego *memento* dla młodych: urządzeń i praw świata, w który wchodzicie, a które są złe i niesprawiedliwe, nie zmieni jeden reformator ani nawet jedno pokolenie reformatorów. Muszą jeszcze być sądy, będą jeszcze wojny, będą złe rządy. Ale lepiej już trochę będzie, jeśli sądy będą uczciwe, jeśli wojny będą prowadzone z poszanowaniem praw, jeśli obietnice będą dotrzymywane. Jeśli każdy będzie postępował zgodnie z najprostszymi zasadami uczciwości ludzkiej.

Ten pozorny minimalizm Korczaka, w którym jest też i echo jego własnej, pozytywistycznej młodości, uwikłanej w dwie wojny — daje w realizacji efekty bardziej twórcze niż wiele szumnych haseł. Bo te na pozór skromniutkie generalia ukazuje Korczak w całym ich rzeczywistym skomplikowaniu, bez dydaktycznych uproszczeń, bez różowania świata, a przeciwnie — w takich jego zależnościach i konfliktach, w których nie łatwo jest często określić „prostą ludzką uczciwość" czy mądrość i wyznaczyć działanie. Licząc się z całą delikatnością i kruchością struktury psychicznej młodego czytelnika, nie brutalizując i nie przerażając — nie oszczędza mu jednak całego ciężaru myśli i wyobraźni. Pobudza samodzielność rozważań, nie hamuje też wielkich marzeń (poza *Królem Maciusiem* głównie *Sława*), stara się je tylko skierować w rzeczywiste wymiary świata. Ile z tych „za trudnych spraw" rozumieją dzieci? Można tu się śmiało odwołać do innych stwierdzeń Korczaka. Nie ma dzieci „w ogóle", podciągniętych pod jeden strychulec. Są dzieci najrozmaitsze. Jeśli czytają — w różny sposób i w różnym zakresie rozumieją. *Króla Maciusia* dzieci czytają. Można to stwierdzić empirycznie czy ankietowo, jak kto woli. Reagują na tę książkę inaczej niż pokolenie ich rodziców, ale niemniej żywo. Toteż łatwo w tym punkcie ulec Korczakowskiej fobii do świata dorosłych, fobii nazbyt obsesyjnej, przybierającej często demonizujące kształty.

A więc nie ogłupiajmy dzieci niektórymi naszymi kategoriami myślenia o nich. Miejmy większy — by użyć terminu Korczaka — szacunek dla myśli i wyobraźni dziecięcej. Nie lek-

ceważmy też tych rzadkich wypadków w literaturze, które nie mieszczą się w naszych segregatorach, a które trwają szczęśliwie poza tymi kategoriami i wbrew ciasnocie pojmowania.

Czytając dziś Korczaka łatwo prześlizgujemy się nad jego szczegółowymi obsesjami lub mijamy momenty zapaści myślowych. W całości dzieła nie są istotne, przestały więc drażnić. Natomiast nie zatarta została jego wielka, uparta, bezinteresowna pasja. Nie stępiony też został jego szacunek i przekonanie o bujności i bogactwie możliwości człowieka, które w najbardziej nieskażonym stanie widział w dziecku. A to są stale sprawy kluczowe i dla wychowania, i dla literatury.

Wanda Leopold

P. S. Drobne pretensje wydawnicze. Dlaczego na książce Mortkowicz-Olczakowej napisano „wydanie pierwsze", skoro jest to w niczym nie zmieniony przedruk wydania z r. 1949 (Kraków, J. Mortkowicz)? Co do *Wyboru pism* „Naszej Księgarni", to szkoda, że na wstępie nie zostały określone jego zasady edytorskie. Nie wiadomo, czy układ poszczególnych tomów jest chronologiczny, czy problemowy, czy też bodaj na „mieszanej" zasadzie. Nie podano nawet dat pierwodruków utworów, jedynie daty wydań, na podstawie których dokonywano przedruku. Może by chociaż w ostatnim tomie dać pełną bibliografię utworów Korczaka wraz z datami? Trzeba się liczyć, że z pewnością na wiele lat będzie to wydanie jedyne i zastępujące pełne wydanie jego pism, które właściwie byłoby celowsze niż ukazujący się zbiór, bardzo obszerny, dublujący prawie w całości wydanie PZWS, ale jednak nie kompletny. Szkoda też, że przypisy informujące o otoczeniu Korczaka, jego współpracownikach, historii „Naszego Domu" itp. ukażą się dopiero na końcu. Ponieważ wstęp Neverlego nie zawiera tych informacji, a tomy ukazują się w dość długich odstępach czasu, wygodniej i pożyteczniej byłoby je znaleźć w jakimś wstępie redakcyjnym. Skoro się jednak nie ukazały, miejmy nadzieję, że nie będą one typu dotychczasowych przypisów informacyjnych, zamieszczanych na końcu każdego tomu. Nie bardzo wiadomo, komu i czemu służą takie np. „objaśnienia": Stanisław Przybyszewski — „pisarz neoromantyczny, którego utwory pisane w języku niemieckim i polskim...". Podobnie jest w wielu innych wypadkach. Należałoby też unikać stwarzania hierarchii wartościującej przy nazwiskach z różnych dziedzin sztuki za pomocą gradacji przymiotników: genialny, wielki, wybitny, znany i — ostatnia kategoria — bez przymiotnika.

WL

W PÓŁWIECZE PRACY LIGOCKIEGO

Edward Ligocki: *Drogi bezdomnych — Francja 1939—1940.* Warszawa 1958, PIW; str. 341.

Kilka lat temu młodzi redaktorzy w pewnym wydawnictwie, po krótkiej pomiędzy sobą naradzie, zwrócili się do mnie z prośbą o zwięzłą charakterystykę kilku pisarzy starszego pokolenia, głównie tych, co naszych czasów jakoś dożyli. „Przychodzą do nas propozycje wznowień albo — co gorsza — zjawia się jakiś pan, niby pisarz, a my o nim pojęcia nie mamy" — żalono się ze zdumieniem. Nie dziwiłem się prośbie. Spośród pisarzy dwudziestolecia dopiero zaczęto wtedy ostrożnie wyłuskiwać te i owe nazwiska. W powojennych liceach nałykano się preparatów wiedzy o literaturze, a na wyższych uczelniach oscylowano pomiędzy mgławicą rodzimego socrealizmu i zwulgaryzowanym egzystencjalizmem. W sztucznym tłoku pomiędzy Babajewskim i Sartrem zgubili się: Piotr Skarga, Zygmunt Krasiński, Stanisław Wyspiański i Andrzej Strug, nie mówiąc o wielu skromniejszych, jak dwaj Bandrowscy, Wroczyń-

ski, Koźmiński, Grabiński, Kossowski, Kiedrzyński, Miller, Perzyński, Bartkiewicz, Lepecki, Ruffer, Ligocki. O, właśnie i o Ligockiego także byłem pytany.

Tymczasem już Larousse *„du XX-me siècle"* z roku 1931 dał temu polskiemu, zasiedziałemu w Paryżu literatowi aż osiem linijek. W okresie przedwojennym Edward Ligocki należał do pisarzy bardzo poczytnych, głównie dzięki wznawianej i tłumaczonej powieści *Sambra i Moza*, jednej z siedmiu należących do cyklu *Laguna Morta*. Niemal równie poczytny był *Sen o Dwernickim* z cyklu utworów o roku 1831. Z tegoż cyklu pisma drukowały kolejne księgi *Złotej Chorągwi*, stanowiącej ciąg dalszy *Pana Tadeusza*. A w ogóle pisarz, w formie wytworny a jednocześnie bardzo czytelny, rzecznik sławnej przeszłości i narodowej kultury, zajmujący postawę nazywaną przez Francuzów *„catholicisant"*, zatroskany o niemal akademicką czystość wyrazu, nieczuły na bieżącą modę literacką i jej pokusy, niezależny wobec grup, a wojowniczy w stosunku do narzucanych autorytetów politycznych, czy to legionowego, czy to watykańskiego, obchodzi właśnie w tym roku złoty jubileusz, gdyż pierwszy tomik jego poezji ukazał się w Krakowie w r. 1908, 50 lat temu.

Podczas wojny ostatniej Ligocki okazał niemałe usługi nowej polskiej emigracji, jednakże statusu wiecznego emigranta nie przyjął i do Polski wrócił. Po kilku latach poświęconych publicystyce wydał w Ludowej Spółdzielni Wydawniczej *Obczyznę*, powieść o młodym polskim góralu, rzuconym na realistyczne tło społeczne w przedwojennej Francji. Następnie Ligocki przekładał dzieło Galileusza i studiował życie Kopernika. Powstała z tego cała książka, z której cząstkę, dziesięć opowiadań, wydano pt. *Gwiazdy nad Warmią* w „Naszej Księgarni". W roku 1955 olsztyński konkurs przyniósł Edwardowi Ligockiemu pierwszą nagrodę za sztukę o Koperniku pt. *De revolutionibus*. Wydaje się, że część dorobku Ligockiego, przynajmniej z tego ostatniego zakresu, powinna zostać opublikowana; szczególnie zasługują na wydanie wszystkie opowiadania o Koperniku, już bez wycinania z książki fragmentów o młodych dniach uczonego tylko z tego powodu, że już ktoś inny również o tym napisał. A teraz Państwowy Instytut Wydawniczy wydał Edwarda Ligockiego *Drogi bezdomnych — Francja 1939 — 1940*. Którejś niedzieli na ostatnim warszawskim kiermaszu poszło tej książki około trzystu egzemplarzy. Jak widzimy, nadgorliwe przeorywanie niwy literackiej i obsiewanie jej obcymi roślinami nie zdołało wyplenić i zagłuszyć tego, co polskiej glebie jest właściwe i co najbardziej ludziom odpowiada. Ligocki zawsze miał i będzie miał swój krąg czytelników, choć ten i ów krytyk zarzuci mu, że stworzył powieść nie-powieść, coś w rodzaju czytanki, i to — psiakrew — pisanej z pewną myślą.

My jednak w nowym utworze Ligockiego nie będziemy szukali tego, czego tam nie ma i być nie mogło — ani psychologizmu, ani nawet typowej fabuły. Podobnie do wielu innych współczesnych powieści, *Drogi bezdomnych* są odpowiedzią na problem ideowy, nie formalny. Nie ubolewajmy nad jakimś rzekomym kryzysem powieści, skoro zachodzi paląca konieczność przedstawienia czasów, gdy najśmielsze pomysły autorskie zostały przekroczone przez życie rzeczywiste. Czytelnik masowy — wiadomo — ciekawszy jest piłkarzy, kolarzy i totka niż sposobu, w jaki zadufany w sobie pisarz dzieli na czworo swój własny ukochany włosek. Czytelnik wybredniejszy także woli mieć relację o dzisiejszym fantastycznym świecie i nieprawdopodobnych wydarzeniach nie poprzez transmisję wymyślonych bohaterów; łatwiej zrozumieć ludzi żywych na tle epickich malowideł, a nie jakoś odwrotnie — nowy świat kręcący się dookoła zgranego indywiduum. Powieść nie przeżyła się, tylko — po osiągnięciu szczytów i nawet przerostów doskonałości na pewnym szczeblu — zmienia go. Bohaterem coraz wyraźniej staje się taka czy innma zbiorowość. Emigrujący z kraju żołnierz polski jest bohaterem *Dróg bezdomnych*.

W rozpoczynającym się kataklizmie II Wojny Światowej zajmuje Ligockiego problem polskiego tułactwa rzuconego na dobrze znane autorowi tło francuskie, pośród międzynarodowe kulisy olbrzymiego konfliktu. Te trzy grupy spraw — polskie tułactwo, francuskie środowisko i wielką politykę europejską — zna Ligocki tak dobrze, że mógł pokusić się o przedstawienie ich w formie beletrystycznej, bez zastosowania formalnych wymagań stawianych przez klerków. Nie oznacza to zaniedbania samej formy. Poczytajmy, jak

Ligocki, w sposób dla niego typowy, opowiada o sprawach tułacza:

Czekał żołnierz w obozach, szedł wreszcie morzami albo ginął w pół drogi. Pełniły się jego losy, sam nie wiedział, gdzie, kiedy i co waży na szali. Świat się przed żołnierzem-tułaczem w pustkę zapadał, noc posępna groziła, klęska znów odżywała i dławiła za gardło. I znów nagle świat się otwierał jak film kolorowy, obce słońce świeciło, obcy ludzi żyli gdzieś spokojnie w swych krajach, widać ich było z daleka, jak po własnej ziemi chodzili, do własnych swoich domów mogli powrócić, spojrzeć w oczy swym bliskim. Przepływał okręt i ślad jego ginął, i zacierały się barwy obcych krajów w pamięci, a tam, we Francji, znów czekało nieznane — przydział, pułk, wojna, życie żołnierskie, nowy wyścig ze śmiercią...

Francuskie tło pierwszych doznań wojennego emigranta jest oddane z równą celnością, przy tym z finezją. Przez polskie szkła widzimy Paryż salonów i knajpek, Paryż robociarski i mieszczański, Paryż owiany polską legendą i polską niedolą, Paryż nie wierzący w niemieckie bomby i obsadzający nowymi rabatami kwiatów ogrody i skwery w przededniu wkroczenia Hitlera. Podobnie jak w swojej *Burzy* Erenburg, tak i drugi paryżanin, Ligocki, jest, mimo wszystko, w Paryżu zakochany, jakoś żałośnie godząc się z jego słabością, upadkiem, bezradnym wdziękiem.

Obrana przez Ligockiego fabuła jest dla wartości książki mało istotna, tym niemniej pożyteczna. Rozerwane przez wypadki wojenne narzeczeństwo kapitana Krzysztofa Beliny stanowi wątek, powtórzony przez życie w niezliczonych wersjach; chodziło tylko o zaznaczenie tej sprawy ogólnej. W istocie rzeczy *Drogi bezdomnych* są literacką dokumentacją początku polskiego tułactwa, a dokumentacja ta jest bogata, różnorodna, obejmująca zarówno fakty i wizerunki, jak uczucia, wrażenia i nastroje, przy tym często fikcyjnego lub wziętego z natury narratora zastępuje wytrawny prozaik, a tego prozaika — wrażliwy poeta. Tym niemniej fakty historyczne czy obyczajowe są zawsze podane z uderzającą sumiennością, a cały psychiczny klimat skazanej na klęskę Francji, szczególnie Paryża, wreszcie i formującego się środowiska nowej wojennej emigracji polskiej — odczuty został w sposób wielce subtelny, z nieodpartą sugestywnością. Powstało zatem coś w rodzaju legendy o starannie przyciszonym patosie, a także coś z przekazywanej „późnemu wnukowi" tradycji albo przynajmniej tego, co jest w niej najbardziej godne przekazania. Takiej książki „połykać" niesposób, raczej czytajmy jej partie głośno, wieczorami, w domach rodzinnych, przy kominkach, jeśli tylko te domy i kominki ocaleją... Bo trzeba dodać, że autor rozumie podstawowe założenie dramatu — z chwilą wygłoszenia ostatniej kwestii dalsza perypetia toczyć się powinna w sercach słuchaczy. *Drogi bezdomnych* kończą się obrazem lądowania na Wyspach Brytyjskich, gdyby jednak objęły całość dziejów polskiej emigracji lat 1939—1945, to niewątpliwie i wtedy oddziałać musiałaby sugestia autora, że „już się miało pod koniec starożytnemu światu". Ale że gwardia nie poddaje się nigdy — otrzymujemy nie akt głupiej rozpaczy i desperackiego nihilizmu, lecz właśnie ożywczą prawdę o żołnierzu-tułaczu, który „nie dał się zmiażdżyć", który „trwał jak garść żaru w popiołach...".

A oto kilka faktów, które wyłuskuję na chybił-trafił z ciekawej książki Ligockiego. Najpierw — dotyczące Ignacego Paderewskiego, a więc: jego ostry sąd o zamachu de La Rocque'a na Republikę w lutym 1934, jego przestrzegający dialog z Piłsudskim w sprawie planowanego pochodu na Kijów, wreszcie uwięzienie Paderewskiego w Madrycie przez gen. Franco. W ogóle sam wizerunek dostojnego, już zamierającego artysty i działacza, oddającego sprawie ojczyzny resztkę swoich sił i cały wpływ osobisty należy do najbardziej przejmujących kart książki. Zresztą już na jej początku świetnym dokumentem chwili jest obraz transatlantyku w końcu sierpnia 1939 roku z pełnymi złowrogich przeczuć nastrojami na pokładzie, podobnie jak następujący dalej obraz Havru czy Paryża. Niezwykle ciekawe, dla wielu rewelacyjne, będą ujawnione przez Ligockiego kulisy prologu wojny, z rolą ambasadora marszałka Pétaina w madrycko-watykańskich rachubach na Hitlera jako na ewentualnego zbawcę współczesnych europejskich ultramontanów i w ogóle europejskiego porządku. Postacie rzeczywiste, jak generała Sikorskiego, niektórych jego współ-

racowników i przyjaciół, grają życiem, warunki, w jakich powstawało wojko polskie we Francji i formował się ząd emigracyjny, oddane zostały z vielką odwagą, bystrością i znajomocią rzeczy. Świadectwem stają się paryskie żołnierskie „Jasełka" z trzena generałami zamiast królów, i zaneldowanie się Lwowskiej Fali, i obchód Trzeciego Maja w Lille, i stosunki w iotelu „Régina", gdzie mieścił się polki sztab, i przeżycia na linii Maginota, sytuacja w ujściu Gironde'y, skąd Polacy ewakuowali się do Anglii. Sporo jest rozsianych w książce dronych faktów, dotychczas nie znaych — na przykład o szczątkach dyonu Artylerii Modlińskiej, który we wrzeniu grzmiał z tarasu zamkowego w Warszawie, a bił się w roku 1940 we Flandrii i ostatecznie przeszedł przez piekło Dunkierki.

Uważnie odczytana powieść Edwarda Ligockiego ujawnia znamienny dla tego pisarza podtekst. Nie poszukujmy długo klucza, żeby się do tego głębszego nurtu dostać. Zgodnie z ideą całego swoego życia Ligocki wyraża *Drogami bezdomnych* troskę o losy kraju i jego najlepszych synów — idących na tułacze walki dobrych polskich żołnierzy. Wobec małodusznych, wobec ludzi o wybujałej ambicji, karierowiczów i głupców, wobec handlarzy ideałów i sumień autor zajmuje postawę wyniosłą, mówiąc o nich mimochodem, z niesmakiem i niechętnie. Chyba słusznie. Bo przecież tyle jest na świecie i w ojczyźnie nie opowiedzianego piękna i hartu, tyle nie opowiedzianych prawd i radości, że tylko brak pionu, niedojrzałość albo intencja uboczna czynią ze szpetoty i łgarstwa, z ludzkich upadków i szelmostw wyłączną arenę literackiego popisu.

Drogi bezdomnych kończą się tragedią Francji i jednocześnie rozpoczynają dalszy ciąg emigracyjnego dramatu. Jeszcze raz posłuchajmy Ligockiego:

Seledynowe noce rozlewały się szklistym lśnieniem nad Szkocją. Chłód szedł od ziemi, trzepotało płótno namiotów, biegły morzem i lądem wichry północne. Czasem deszcz szemrał, to znów za mgłami ukazywało się słońce, blade i zmęczone jak my... Kołatała w myślach świadomość oddarcia od świata. Jedni mówili — żyjemy jeszcze, ale życiem cudzym, nie własnym. Inni — urlop przed śmiercią. Polska stracona, my dla Polski straceni. I tak plątały się echa, pajęczyną myśli osnute, z mętną ciszą północną, sączącą się kroplami z igieł sosnowych, zwisającą ciężkim, mokrym namiotem, w gęstej trawie drzemiącą. Chłód, jak zaraza, zgęszczał się w mózgu. Żołnierz, który tu przyszedł morzami, pogubił w drodze złudzenia polskie, wtręty francuskie, żegnał się z rzeką czasu urwaną, pędził precz od siebie upiory wojny dwa razy przegranej, żale do narodów, do ludzi. Nie dał się zmiażdżyć — i to było jego siłą jedyną... Trwał, jak garść żaru w popiołach...

Proza Ligockiego staje się w takich partiach niemal muzyką.

Stanisław Strumph Wojtkiewicz

POWIEŚĆ Z KLUCZEM

Hanna Mortkowicz Olczakova: *Światłocienie — historia jednego pleneru*. Kraków 1957. Wydawnictwo Literackie; str. 316.

Mimo zastrzeżeń autorki we wstępie, zyta się książkę przede wszystkim ako powieść „z kluczem". Zbyt niewątpliwy jest Kazimierz, występujący az jeszcze w literaturze jako „miateczko nad Wisłą", zbyt wiele analogii do Pruszkowskiego nasuwa postać profesora, wśród plejady ukazanych studentów tropi się utrwalone dziś w plastyce lub zgasłe nazwiska.

Są dwa główne powody, dla których książkę tę ma się ochotę odczytywać niejako wbrew autorce. Pierwszy jest mniej bezpośrednio związany z samą książką, ogólniejszy. Większa część czytelników tej powieści, a i sama do tej grupy należę, zna Kazimierz dopiero z lat powojennych. Kazimierz, nad którym dziś obok ruin zamku góruje masywna willa Pruszkowskiego i w którym żyją skrawki legendy z tam-

tych czasów, z tamtych wielkich plenerów. Anegdotyczne ułamki, dotyczące bujnych czasów warszawskiej Akademii Sztuk Plastycznych w latach trzydziestych, trwają zresztą nie tylko w Kazimierzu i są ustnie przekazywane niemal już z pokolenia na pokolenie. U ludzi, którzy się z takimi fragmentami stykają, budzą one pragnienie pełnej opowieści o rzeczywistej historii tego środowiska artystycznego, z jego wybitnymi, barwnymi postaciami, z nieodzownym tłem kazimierzowskim. Sądzę, że bardziej fascynująca od wszelkich pół-fikcji byłaby taka wspomnieniowa książka, w której po prostu byliby Pruszkowski, Skoczylas, Kowarski, Kotarbiński, Tichy i inni, nie zaś anonimowa młodzież, i wreszcie Kazimierz, a nie „miasteczko". To są na pewno ludzie, sprawy i okres warte rzetelnego i wielostronnego utrwalenia, zanim skurczą się ostatecznie do kilku anegdot i roztopią w kazimierzowskich snobizmach naszego już czasu, przy stolikach Domu Architekta. Z tego głównie powodu tropiłam w książce ślady rzeczywistych kształtów i ludzi i żałuję, że Olczakowa nie podjęła zadania, które tylko z pozoru jest mniej ambitne. Skonstruowała natomiast książkę, której intencją jest odtworzenie autentycznej atmosfery w oparciu o nieautentyczne elementy. Ale ta pół-fikcyjność książki nie jest uwarunkowana jej problematyką. Nie ma w niej zagadnień psychologicznych czy estetycznych, które by narzucały konieczność tworzenia fikcji literackiej, które byłyby nie pretekstem czy elementem obrazu, ale samodzielnym walorem książki. Równoległe, prowadzone z tym samym natężeniem, wszystkie wątki i elementy służą jedynie tworzeniu autentycznej atmosfery całości. Taka dekoncentryczna i nastrojowa konstrukcja prowokuje czytelnika do szukania w książce „szyfru". Chęć pełnego i wiernego odtwarzania poprzez fikcyjne wątki fabularne prowadzi też autorkę do swoistego „wszystkoizmu" i raptownych uogólnień klasowo-społecznych. Mamy w tym jednym plenerze bogatą, pustą pannę, porzucającą studia dla „partii", uwiedzioną panienkę z okienka pocztowego, symbol Chandry Unyńskiej wszystkich miasteczek, beznadziejnie zakochaną w malarzu dziewczynę żydowską z sodowiarni, tragiczną śmierć zaszczutego nędzą i pochodzeniem kolegi Żyda, aresztowanie malarza, komunisty. Wszystko to jednak w wymiarach pocztówkowych, nie rzeczywistego obrazu.

Cała książka zresztą to seria mniej lub więcej pointowanych pocztówek. Tworzy się raczej album niż obraz. Sporo też w tej książce rezonerstwa, nieuniknionego przy takiej koncepcji. Zbyt jednak często jest ono pośledniego gatunku. Nieprzyjemnie jest w prozie czytać takie zdania: „I patrząc na nich można było wierzyć, że właśnie tacy, jak oni, bardzo młodzi i bezpośredni, obędą się bez konfliktów ideowych i formalnych, łatwo znajdą własną drogę". Czy: „To było wstrętne, oburzające! Bierność wobec czasu, fatalizm innych, odrębnych przeznaczeń, tchórzliwe podporządkowanie się prawom warstwy społecznej środowiska".

Tło pejzażowe książki koresponduje z jej zawartością. Jest też nastrojowe: barwa i światło. Nie z formy i bryły. Miasteczko jest migotliwe i mało uchwytne. Ale ładne. Ładna i najprawdziwsza w tej książce jest też wyczuwalna tęsknota za tamtą młodością, sprzęgniętą z barwami lata. Żałuję, że nie znalazła ona najprostszego ujścia we własnym, bezpośrednim wspomnieniu autorki. Ale może to niesłuszny wobec książki odruch zniecierpliwienia, płynący po prostu z faktu, że żyjemy w kraju, gdzie zbyt wiele spraw rzeczywistych usiłuje się kreować przez stwarzanie atmosfery.

Wanda Leopold

O WIELKIEJ AKTORCE KRAKOWSKIEJ

Jerzy Got: *Antonina Hoffman teatr krakowski jej czasów*. Warszawa 1958. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 155.

„Niezbyt wielkiego wzrostu, tak samo jak Rachel, zdaje się rosnąć na scenie" — zdanie to znajduje się w charakterystyce Antoniny Hoffman, którą przekazał autor pierwszej o niej monografii, Zygmunt Przybylski (*Z rozwoju polskiego teatru. Antonina Hoffman.* Kraków 1898).

„Zdaje się rosnąć na scenie..." Czyż w tym spostrzeżeniu nie kryje się część sekretów, jakie zawiera przedziwna sztuka aktorstwa? Naiwni lub nieświadomi przypuszczają, że proces artystycznego oddziaływania dokonywa się w sposób „bezpośredni": by sprawiać wrażenie potęgi, trzeba krzyczeć, wzrost decyduje o postawie, „prywatna" uroda — o pięknie widzianym na scenie, ilość łez wylanych — o głębi, sile wzruszenia, zachowanie takie, „jak w życiu" — o autentyczności postaci, „rozbawienie" aktora — o żywiołowości śmiechu na widowni... Pewno, że coś z tego wszystkiego — częściowo — przenika w sferę przeżyć artystycznych; ale zostaje przefiltrowane, przetransponowane, do głębi przeobrażone, na nowo przeżyte. Tak że istotnie „niezbyt wielkiego wzrostu" Antonina Hoffman, Rachel, Modrzejewska czy Karolina Wolter, Juliusz Osterwa czy Stefan Jaracz mogli „rosnąć na scenie".

Przeczytałem z ogromnym zainteresowaniem, w dwie noce, książeczkę Jerzego Gota, poświęconą wielkiej aktorce krakowskiej, Antoninie Hoffman, a wydaną przez PIW w serii monografii o aktorach. Rywalka Modrzejewskiej doczekała się wprawdzie kilku esejów, tuż po przedwczesnej swej śmierci. Jednym z nich była wspomniana wyżej książka autora *Wicka i Wacka*, Zygmunta Przybylskiego. Drugim — *Gwiazda spadająca* Karola Estreichera (Kraków 1897, odbitka z *Czasu*). Trzecim — praca Stanisława Tarnowskiego w *Przeglądzie Polskim* z lipca 1897. Ale wszystkie te rzeczy są od dawna wyczerpane, mało ludzi pamięta jeszcze ze swego dzieciństwa grę aktorki zmarłej w roku 1897, a dla wielu moich rówieśników (cóż dopiero dla następnej generacji!) imię pani Antoniny staje się, mniej lub więcej, legendą. Wypełnia więc dotkliwą lukę praca Jerzego Gota, który zebrał sporo materiału do uprzytomnienia sobie warunków, w jakich Antonina Hoffman działała, i roli, jaką odegrała.

Miała lat szesnaście, gdy zapisała się do szkoły dramatycznej w Warszawie. Debiutowała w siedemnastym roku życia, w osiemnastym (29.XII.1860) wystąpiła na scenie krakowskiej, gdzie pracowała bez przerwy aż do śmierci, to znaczy 37 lat! Taka wierność dla jednego teatru (i to u artystki nie będącej rodowitą mieszkanką miasta) zdarza się rzadko. Wrośnięcie Antoniny Hoffman, Wielkopolanki i ewangeliczki, w grunt krakowski miało poważne przyczyny artystyczne. Jerzy Got słusznie wiąże je z praktyczną realizacją, a nawet z teoretycznym sformułowaniem zasad tzw. „szkoły krakowskiej".

„Szkoła" ta — to pierwsza chyba u nas konsekwentnie pojęta próba wprowadzenia w życie ideału „p r a w d y w e w n ę t r z n e j", jako celu i kierunku sztuki teatralnej. Ostrze tej doktryny było przede wszystkim negatywne, skierowane przeciw poszukiwaniu efektu, nie związanego z koncepcją postaci i analizą teksu. Lecz ideał estetyczny był tutaj zbyt mocno określony i jasny, aby działalność negatywna nie zmieniła się rychło w pozytywną. Odrzucenie efektu kazało go zastąpić takimi metodami, jak obmyślenie jedności roli, prawdopodobieństwa i konsekwencji. Korzeniami swymi (jak to słusznie nadmienia Jerzy Got) sięgała „szkoła krakowska" do ówczesnego stylu teatru włoskiego, zdaje mi się, że objawiły się tu mocniejsze analogie niż z ówczesną Komedią Francuską. A ciekawą jest rzeczą, że Stanisławski, który — szczególnie w pierwszych fazach działalności — formułował swe dążenia w sposób nie tak bardzo odbiegający od „szkoły krakowskiej", w swych książkach również przyznaje się do parenteli z wielkimi włoskimi aktorami swej młodości, a więc rówieśnikami Anto-

niny Hoffman i Stanisława Koźmiana. Książeczka Jerzego Gota pokazuje bardzo plastycznie, jak się formował własny i oryginalny styl aktorski Antoniny Hoffman, jak wyprzedził pewne sformułowania Koźmiana, jak się ścierał z odrębnymi koncepcjami „szkoły warszawskiej" (tj. stylu „Rozmaitości"), w ogniu ciekawych polemik, którym przewodził znakomity krytyk, Władysław Bogusławski, podczas gościnnych występów Antoniny Hoffman. Zarzucano wielkiej aktorce krakowskiej, że w niektórych rolach brak jej „siły dramatycznej". Rozumiano przez to nadmierny, zdaniem niektórych krytyków warszawskich, umiar i wyrzeczenie się ostrych środków wyrazu w imię konsekwencji, prawdopodobieństwa i ogólnego rytmu. Podobne zastrzeżenia — mimo wielkiego respektu i uznania — wysuwano czasem i we Lwowie. A więc Antoninę Hoffman można istotnie uważać za najdoskonalsze w owym czasie uosobienie „szkoły krakowskiej". Czy wyrzeczenie się efektowności, nie związanej z zasadniczą koncepcją roli, i dążenie do prawdy można uważać za rodzaj aktorskiego „weryzmu"? Na pewno nie! Inaczej niemożliwe byłoby przecież owo „rośnięcie na scenie", które zaobserwował autor pierwszej o niej monografii. Prawa teatru są analogiczne z prawami empirycznego doświadczenia życiowego, lecz nie są z nimi wcale identyczne. Że działają jak prawa jasne i dające się sformułować — a więc i przekazać widzowi, czyli „zakomunikować" — oto na czym, jak sądzę, polega odkrywczość Antoniny Hoffman.

Niesłuszne i nie bardzo sprawiedliwe wydaje mi się zdanie Jerzego Gota, które twierdzi, że znaczenie terminu „szkoła krakowska" jest „dotąd niejasne", bo „oprócz kilku równie pochlebnych, jak niewiele mówiących ogólników, nic o tej szkole nie powiedziano". Przepraszam, sporo o niej powiedział jeden autor, co prawda dosyć już dawno — Stanisław Koźmian. Zawdzięczamy mu znakomity esej (nie wahałbym się go nazwać rozprawką) pod skromnym co prawda i zbyt wąskim tytułem *O sztuce aktorskiej Feliksa Bendy*. Ten esej zawiera bardzo jasne i dobitne sformułowanie precyzyjnych postulatów „szkoły krakowskiej". Jeśli każda wartościowa teoria jest istotnie „uogólnioną praktyką", Koźmian mógł teoretyzować na ten temat, ponieważ bogatego materiału spostrzeżeń dostarczały mu własne wyniki pracy, a także doświadczenia krakowskich aktorów, wśród których Antonina Hoffman błyszczała najświetniej. Koźmian umiał formułować swe poglądy, miał rzetelność artystyczną, myślał jasno. Dlatego nietrafne (i nie wolne zresztą od dowolności) wydają mi się wywody Jerzego Gota, który estetykę „szkoły krakowskiej" wyjaśnia „filozofią idealizmu", w przeciwieństwie do rzekomo konsekwentnie materialistycznych pozytywistów warszawskich (nie zajmujących się jednak krytyką teatralną). Jako dowód przytacza Jerzy Got potępienie realizmu, przy czym autor zapomina, że „realizmem" nazywano w epoce Zoli — naiwnie naturalistyczny weryzm. Wydaje się, że rozsądniej byłoby przyznać — iż spór estetyczny, dotyczący stylu gry, nie sięgał wcale w głąb teorii poznania, że nie wiązał się ze sprawami filozoficznymi. Dodajmy tu jeszcze jedno: arcyciekawą — w praktycznych swych uogólnieniach — rozprawę Koźmiana przypomniał w okresie międzywojennego dwudziestolecia dr Adam Bar, przedrukował ją w *Scenie Polskiej*, a do sprawy „szkoły krakowskiej" dodał wiele materiałów w swej pracy o dyrekcji Koźmiana. Wreszcie pamiętam, że i Leon Schiller w *Pamiętniku Teatralnym* powiedział o „szkole krakowskiej" wiele rzeczy cennych.

Mimo tych zastrzeżeń muszę się o książeczce Jerzego Gota wyrazić z gorącym uznaniem. Na ogół ostrożna i precyzyjna w sformułowaniach (autor nie używa utartych terminów „teatrologicznych", zanim nie spróbuje sprecyzować ich znaczenia), daje mnóstwo wartościowego, skrzętnie zebranego materiału. Kto spróbował pisać o wybitnych artystach i uporządkować sobie linię ich drogi artystycznej, wie, jak łatwo zgubić się w chaosie sprzecznych czy niedokładnych świadectw, ocen i głosów. Jerzy Got nie tylko wzorowo zgromadził materiał, ale i inteligentnie, celowo, z dobrą orientacją umiał się nim posłużyć. „Zweryfikował" opinie, które w jakimś sensie mogłyby uchodzić za inspirowane sympatią czy przyjaźnią wobec aktorki. Głosy recenzentów w czasie wystę-

pów Antoniny Hoffman w Rosji dobrze się nadawały do tego celu. Głosy te uderzająco potwierdzają analizy dokonane przez krytyków krakowskich. Rozdział o rywalizacji Antoniny Hoffman i Heleny Modrzejewskiej ciekawie pogłębia problem owej „walki" dwóch aktorek, ukazując różnice stylów i temperamentów artystycznych. Pasjonujące są fakty, dotyczące prekursorstwa Antoniny Hoffman w sprawach dotyczących dramaturgii Słowackiego (rozdział XII): „Hoffmanowa była gorącą wielbicielką poety, znała świetnie jego twórczość, z zapałem szerzyła jego kult... Ona właśnie z uporem, konsekwentnie zwalczała uprzedzenia co do »niescenicznościc dramatów Słowackiego, wykorzystując nieraz prawo wyboru sztuki na benefis...". Zdaje się, że w tej sprawie niezupełnie się zgadzała — nawet z Koźmianem. Bronisława Wolska, długoletnia wykonawczyni roli Matki w *Balladynie*, twierdziła w swych *Pamiętnikach*, że „Koźmian Słowackiego lubił dla pięknej deklamacji aktorów" (Hoffmanowej i Ładnowskiego), ale „widział w nim nieskupionego pisarza i nazbyt jaskrawego poetę" (cytuję według wydawnictwa *Królowi Duchowi*, Teatr im. Słowackiego, Kraków 1927). Ciekawe, że zdaniem Koźmiana „Słowacki nie znał kobiet z życia, tylko z przestrzeni i odległości". Antonina Hoffman (która znała kobiety z życia, nie „z przestrzeni i odległości") — była na pewno innego zdania o poecie, który napisał ukochaną przez nią tragedię, *Beatrix Cenci*. Dlatego w Krakowie już wtedy powstał „plan wprowadzenia na scenę wszystkich dramatów Słowackiego, uznanych według ówczesnych pojęć za sceniczne". „Odbywały się... narady, w jaki sposób można by ułatwić sobie ciężkie zadanie, dotychczas przez nikogo nie podjęte. Duszą tych zebrań była Antonina Hoffman" — pisze Z. Przybylski w cytowanym przez Jerzego Gota dziele *Z rozwoju polskiego teatru*. Istotnie pani Antonina zagrała 9 ról Słowackiego, rekord, którym by się chyba nie mogło wykazać wiele ze współczesnych naszych aktorek (choć wiem, że Seweryna Broniszówna marzyła i marzy o teatrze, który by grał tylko utwory Juliusza).

W książce Jerzego Gota dużo miejsca zajmują opisy zapomnianych już niemal zupełnie sztuk bulwarowych. Szkoda, że za mało miejsca poświęcono postaciom Szekspirowskim i Fredrowskim, Mussetowskim (z wyjątkiem *Nie igra się z miłością*), postaci Kasandry, a także Hrabiny z *Konfederatów barskich*, której analizę dał kiedyś Stanisław Tarnowski. Można by się jeszcze pokusić o określenie wpływu Antoniny Hoffman na dalszy rozwój krakowskiej sceny; tę sprawę traktuje autor pobieżnie. Pani Antonina umarła rok przed prapremierą *Warszawianki*. Ciekawe, jakimi oczyma patrzył na Hoffmanową w swej młodości pożerający wszelkie widowiska teatralne Wyspiański.

Co jednak w książce Gota niezwykle cenne — to fakty dotyczące kultu, jakim Antonina Hoffman cieszyła się w Krakowie. Obsypywano ją kwiatami, podarunkami, wierszami na jej cześć pisanymi. Pod koniec jej działalności, w roku 1888, napisał recenzent *Czasu*: „Pragnę, aby wszystkie młode artystki nasze studiowały uważnie jej ruchy i akcentowanie wyrażeń, jej prostotę i naturalność obejścia, tak niby łatwą, a nie dającą się naśladować". I to był chyba hołd najwymowniejszy.

Wojciech Natanson

JURENITO I LEJZOREK

Ilia Erenburg: *Niezwykłe przygody Julio Jurenity i jego uczniów*. Przełożył Tadeusz Jakubowicz. Warszawa 1957. „Czytelnik"; str. 286.

— *Burzliwe życie Lejzorka Rojtszwańca*. Tłumaczyła Maria Popowska. Warszawa 1957. „Czytelnik"; str. 422.

Czterdzieści niemal lat towarzyszą naszemu burzliwemu żywotowi książka

i artykuł Ilii Erenburga. Trzy pokolenia przetrawiły sugestie artystyczne i koncepcyjne autora *Sprzysiężenia równych*. Trzecie przerzucało już tylko niecierpliwie kartki, śpiesząc się do samodzielnego wysnuwania wniosków, ale pierwsze z rozwichrzonymi czuprynami i głowami nabitymi utopią biegło do parku czy zaszywało się w kącie, by Erenburga odczytać od deski do deski. Młodzi chłopcy i dziewczęta, kontuzjowani psychicznie przez pierwszą wojnę światową, byli z paryską spuścizną najgorliwszego z uczniów Jurenity za pan brat. Nie sądzę, by go zdołali rozpoznać w siwym obywatelu Moskwy. Czas się przesunął na słonecznych zegarach.

Wojny i między wojnami. Wydarzenia, przepływające przez most, jak po spirali wystrzału, wpisane w precyzyjne koło obrotu maszyny drukarskiej, gdzie miazga życia zostaje sprasowana i suszy się jak świeży obraz pod ultraczerwonymi promieniami. Zdaje się nam, że wchodzimy do pracowni autora *Trzynastu fajek*. Ofiarowano nam syntezę naszych przeżyć w ich wyrazie i kształcie niepowtarzalnym, a równocześnie odczytujemy powieść zmieniających się generacji ze wspaniałych skrótów dziennikarskich, z błyskotliwych aforyzmów i sentencji.

Uciekamy na milę od tradycyjnej powieści. Smakujemy w transpozycji, w przeobrażeniu notatki dziennikarskiej w szlachetniejszym gatunku. Najlepsza część twórczości Erenburga rodzi się w hali maszyn prasy codziennej i periodycznej. I to stanowi jej urok. Gdy ją porzuca, gdy odchodzi od siebie, konsekwencje są wiadome.

Opowiastka filozoficzna przepuszczona przez chłonność i tempo dwudziestowieczne, wzbogacona nowymi składnikami uwspółcześniona, miała wszelkie dane, by zaciążyć na sądach i poglądach pokolenia. Była niewątpliwie nowatorskim krzykiem przemian, podobie jak ówczesne paryskie wystawy malarskie, chociaż nasz powieściopisarz wylewa sporo żółci pod adresem rewolucyjnej plastyki.

Ma on wiele wspólnego z Kischem. Obaj wyszli z rewolucji. Obaj byli jej uczestnikami. Obaj mieli nieskrępowany niczym, niezawodny zmysł obserwacyjny szalonych reporterów. Erenburg jednak do klasyków nie należy. Przechodzi przez literaturę jak burza: wybuchem i użyźniającym deszczem pod przyszłe owoce. Nie jest on ani doskonały, ani wykończony. Przeciwnie, jest wiele miejsc w omawianej książce, gdzie miga nam taszystowski kleks i skojarzeniowa luka brulionu, a mimo to niepełny łańcuch skojarzeń i bodźców składa się na trafny obraz. Żądamy od niego więcej dynamitu aniżeli architektury. Gdy przedziera poszczególne stronice historii i puszcza je jak latawce, radujemy się odzyskaną wolnością.

Do przeczytania wziąłem sobie dwa różne wydania obu omawianych książek. Pierwsze z 1928 r., drugie z 1958 r. Rozpiętość lat trzydziestu. Magia dat kryje w sobie potencjalne bodźce do przenoszenia wyobraźni o kilka dziesięcioleci wstecz. Pozwala odsuniętym wspomnieniom powrócić do życia, zmartwychwstać, rozpocząć od nowa swój bieg. Erenburg w wydaniu „Roju", chociaż niechlujnie redagowany, z niesamowitą ilością błędów drukarskich, poprzedzony jednak ciekawym wstępem Kadena-Bandrowskiego, mówi znacznie dobitniej językiem lat dwudziestych. Nie należy lekceważyć skojarzeń. Wyobraźnia czytelnika ma swoje zwyczaje i prawa. Nie zamierzam się z nimi nie liczyć.

Lata 1917—21 były generalnym krachem światopoglądów ideologicznych pochodzenia dziewiętnastowiecznego. Nie tylko miliony ludzi ginęły, wraz z nimi rozpadała się wielobarwna warstwa iluzji, pozorów i sztucznych świateł.

Mistrz Julio Jurenito i siedmiu jego uczniów (liczba zapewne symboliczna): Monsieur Delé, Karol Schmidt, Mister Cool, Aleksy Tiszyn, Ercole Bambucci, autor i Negr Ajsha, wynieśli z długiej podróży przekonanie, że narody zamieszkujące stary ląd są opętane przez politycznych szamanów, przez proroków iluzjonistycznych, że nie ma dla nich ocalenia.

Mistrz drwił ze śmiertelną powagą, drwił proroczo, bez mrugnięcia powieką, zarówno z morderców w świeżutkich mundurach generalskich, jak z nagrodzonych medalami za naiwność bohaterów. Jurenito jest pełnym polotu grabarzem obiegowych systemów myślowych, wyrzucanych jak zmięte części garderoby z towarowych wagonów europejskich pociągów, mieszczących, jak wiadomo, czterdziestu żołnierzy lub sześć koni. Gorzki czas wątpliwych zwycięstw i zabliźniających się klęsk szydzi z patetycznych gestów i sloganów. Jurenito, cierpliwy zbieracz nie

wietrzejących sentencji i anegdot, meksykański Mefisto, zachowuje się jak bezinteresowny humanista, przekonany, że nikt nie może zmienić obrotu czterech pór roku, podobnie jak nikt nie zdoła człowieka uchronić od popełniania głupstw. Dlatego Jurenito stale rozdziela nagrody pocieszenia, rezygnując z pierwszych nagród, jako nieprzydatnych.

Nonsens służy mu jak magnezja fotoreporterowi do migawkowego uchwycenia sensu. Nonsens jest wspaniałym wytrychem do zawiłych szarad i krzyżówek, do których zwykłym kluczem nie można się dobrać. Wypruwając z prawdy ofiarowanej na giełdzie politycznej trociny frazesu pozwala się nam śmiać do rozpuku. Mistrz starał się niedorzeczność prowadzić do jej ostatecznych konsekwencji, przy czym niezbyt się kłopotał, co z tego wyniknie: nowy ład czy pożar świata. W jednej rozmowie z Ilią powiada:

Muszę umrzeć przystojnie. Dla każdego innego jest to łatwe, bowiem wystarczy mieć przekonanie, nie odpowiadające ogólnie przyjętym. Ja zaś, jak ci wiadomo, nie posiadam ich wcale i dlatego z wesołym uśmiechem wychodziłem ze wszystkich prefektur, komendantur, czerezwyczajek i kontrwywiadów. Nie mogę więc umrzeć za ideę, pozostaje jedyna nadziej — buty...

Mogę zginąć tylko z powodu trzewików. Niestety bolszewicy wytrzebili w Moskwie wszystkich bandytów (str. 340).

W stosunku do anarchizujących Jurenito domaga się metod stuprocentowych:

...wczorajsze szczyty, którym stawiacie, wierni wzniosłym tradycjom, pomniki — i dzisiejsze, którym nie skąpicie ani wyrobów cukierniczych, ani tłuszczów — zaczną podkopywać jutro naszą społeczność. Sztuka — to gnisko anarchii, malarze — heretycy, sekciarze, niebezpieczni buntownicy.

Tak więc należy bez wahania zakazać sztuki, jak zakazano fabrykacji napojów wyskokowych lub przywozu opium. Uczynić to tym łatwiej, że sztuka, zgrzybiała już, sama kwapi się zakończyć samobójstwem swą niesławną starość.

Zacznijmy kartkować stronice nihilistycznej ewangelii, tej biblii na opak, w której wszystko jest w równej mierze osiągalne, jak niedocieczone.

Tam właśnie, na stronicy 27, utrwalono dwudziestowiecznym drukiem, że nowa era rozpoczyna się dnia 17 września 1912 roku, gdy nieśmiertelny mistrz doszedł do wniosku, że „kultura jest złem i że należy walczyć z nią wszelkimi środkami — nie mizernymi nożami pastuchów Zapaty, lecz narzędziami przez nią samą wytworzonymi. W tymże samym akapicie, w linijce dziesiątej, gdzie każde słowo, przecinek, kropka czy myślnik są święte i niezniszczalne, powiedziane zostało dla potomności:

Jurenito poznał, że misją jego — być wielkim prowokatorem.

Nikt inny, tylko mistrz Jurenito, mianowany wysokim komisarzem bolszewickim bez specjalnych poruczeń, ponieważ zapomniano mu przydzielić określoną tekę, korzystając z daru jasnowidzenia rzucił ot tak mimochodem, jak się obdarza uśmiechem przechodniów albo wita znajomych, horoskop kilku porewolucyjnych dekad:

Obecnie ludzkość kroczy zgoła nie w kierunku raju, a ku twardemu, ciemnemu i pot wyciskającemu czyśćcowi. Idzie, zda się, zupełny zmierzch wolności. Asyrię i Egipt prześcignie nowa, niebywała niewola. Lecz galery będą klasą przygotowawczą, gwarancją wolności, nie — posągu na placu, nie — wyszarzałej fantazji pismaka, lecz — wolności stawającej się, równowagi nieomylnej, harmonii ostatecznej. Zapytacie — czemu to cofanie się wstecz lub w bok, owe bezcelowe, szalone miesiące. Dobra lekcja poglądowa! Teraz to — fałsz, teraz — różne bubki na dworcach i „ziemgusary", „ogonki" i kruszon Irrois, Picasso u Szczukina i zawszone, tępe „czawo"! Lecz nastąpi dzień, gdy to będzie prawdą! Tak nie można, tak należy! Wolność, nie wykarmiona krwią, lecz znaleziona darmo, otrzymana „na piwo", scześnie. Lecz pamiętajcie — to wam powiadam teraz, gdy tysiąc rąk wyciąga się po kij, a miliony szykują lubieżnie swoje grzbiety — nadejdzie dzień, gdy kij stanie się zgoła niepotrzebny. Odległy to dzień! A tymczasem — do widzenia!

Dotąd medytowaliśmy nad każdym słowem, nad każdym wersetem wypowiedzi mistrza. Pozostawiliśmy natomiast na uboczu jego uczniów. Czy godzi się tak? Jurenito może się pojawić tylko raz, nagle, jak talerz latający, i przepaść z błahego powodu. Jest niepowtarzalnym objawieniem, natomiast jego uczniowie czy raczej czeladnicy są

do odnalezienia zawsze we wszystkich stolicach nowego i starego świata dziś, jutro i za 500 lat, póki mimo nieprawdopodobnego rozwoju człowiek będzie przedmiotem potężnego zaplecza cywilizacji i nieludzkiej czy raczej pozaludzkiej machiny społecznej, nie jej podmiotem. Chwyt Erenburga, by tych siedmiu uczynić możliwie najbardziej dostępnymi, oczywistymi, znanymi, wypożyczając ich czy wykradając z szuflady pisma satyrycznego, jest chwytem reżysera międzynarodowego, uniwersalnego teatru kukiełek. Jeśli to jest Kacperl, Spejbel czy Hurwinek albo ich bracia angielscy i francuscy o podobnie śmiesznych nazwiskach, wiadomo, że takimi będą przez wieki i pasować będą do każdej sytuacji i do każej epoki.

Zatrzymajmy się przy Schmidcie. Pod stu przebraniami odnajdziemy go w niejednym rządzie, w niejednym czołowym urzędzie, w niejednej armii. Schmidt jest przystępny jak elementarz, ale w tym sęk, że jego zwyczajność na tle wydarzeń jest zaskakująca. Przypomina on czasami Buster Keatona, którego sztywna, smutna, woskowa twarz zachowuje niezmienny wyraz, niezależnie od tego, czy znajduje się w cyrku lub na defiladzie, w beczce śmiechu czy na cmentarzu, na uroczystej akademii czy w knajpie podmiejskiej. Egzotyka tła, towarzyszącego Schmidtowi, polega na odsłanianiu zawikłanej gęstwiny powszedniości, której nigdy nie zdołaliśmy i nie zdołamy poznać ani zrozumieć. Dla powszedniości jesteśmy albo za młodzi, albo za starzy. Nigdy w sam raz. Właściwie między nami i rzeczywistością nie ma porozumienia. Ona jest inna od nas. Czyżby nie dla nas? Czyżby przeciwko nam?

Schmidt się nie mienia. Zmieniają się okoliczności. Przepływa historia. On się nawet nie starzeje. Jego nieprzeciętny talent organizacyjny zadziwia nas dwukrotnie: raz przy doskonaleniu potwornego aparatu wojennego cesarstwa niemieckiego, drugi raz przy montowaniu aparatu rządzenia birokracji. Jest on wcieleniem nowoczesnego, najmodniejszego zabobonu, wiary w precyzyjne mechanizmy, w ultramaszyny, w genialne konstrukcje matematyczne. Liczba w miejsce myśli. Ruch, aktywność — zastępują uczucie. Tragedia i farsa, cyrk i melodramat, dziecińśtwo i miłość dorosłych, turystyka i czytelnictwo, chleb i wiara, zwierzyna domowa i człowiek — wszystko upaństwowione, objęte wieloletnim i perspektywicznym planem. Nawet szpilki nie zgubisz, ponieważ już nie ma wolnej, nie zarejestrowanej szpary. Ten arcypersonalnik, wielki mistrz menadżerów, prekursor technokratów, stara się dowieść, że genealogia biurokracji nowoczesnej sięga głęboko w przeszłość. W upaństwowionych dziedzinach, w aparacie wojskowym, w hierarchii gospodarczej i administracji państwowej, wśród bonzów związkowych i spółdzielczych Niemiec siedzieli już dawno antenaci Schmidta. W tym uproszczeniu jest niewątpliwie ważna część prawdy, choć nie najważniejsza.

Rzecz się kończy. Mistrz umarł. Uczniowie rozbiegli się po świecie. Oby się nie stali uczniami czarnoksięskimi, którzy zapomnieli formułki. Erenburg, znalazłszy się w Paryżu, żegna się z nami w finale książki. Witryny zachodnich sklepów, komfort wielkich stolic kapitalistycznych już przed niemal czterdziestu laty działały na przybyszów ze Wschodu podobnie jak dziś. Pod wpływem świetności i zasobów konsumcyjnego bogactwa słyszymy znajomą reakcję:

> Czyż można potem nie krzyknąć z wściekłością: „Precz, bohaterowie, wodzowie, poeci, rewolucjoniści, szaleńcy wszelkiego autoramentu, niech żyje uczciwy handlowiec" (str. 354).

Oto swego rodzaju neopozytywistyczna maksyma. Nie należy jednak nazbyt serio odnosić się do maksym, którymi naszpikowana jest w miarę wesoła opowieść autora *Burzy*. Maksymy ulegają szybciej zepsuciu niż kamienne nagrobki ich ideologów.

Czy Lejzorek Rojtszwaniec czytał *Niezwykłe przygody Julio Jurenity i jego uczniów, czasu pokoju, wojny i rewolucji, w Paryżu, Meksyku, Rzymie, Senegalu, Kineszmie, w Moskwie i w innych miejscowościach, oraz rozliczne opinie Mistrza o fajkach, śmierci, miłości, wolności, grze w szachy, plemieniu judzkim, konstrukcji i wielu innych rzeczach*, czy nie czytał? Zastanawiał się nad troskliwie przekazywanymi przez jego uczniów sądami Wielkiego Mistrza, czy się nie zastanawiał? Ani jedno, ani drugie.

Lejzorka nie przyjętoby zresztą do uprzywilejowanej siódemki uczniowskiej, mimo że miał prezentację osobliwą. Sam widok myślącego karzełka

skłoniłby Mons. Delé i Mr Coola do złożenia uroczystego protestu i wyrzucenia go za drzwi. Dla marzycieli, zagrażających ledwie dosłyszalnym westchnieniem porządkowi publicznemu, nie było miejsca w brygadzie miotaczy płomieni, pozostawiających po sobie wsoły, roztańczony popiół.

Lejzorek nie urodził się wcale w szufladzie gubernialnego tygodnika satyrycznego. Nie był on wymysłem podchmielonego redaktora. Nie jest on nawet postacią powieściową, marionetką fikcji w kościstych nieco dłoniach autora *Burzliwego żywota*. Nie zdziwiłoby mnie ogłoszenie w homelskiej gazecie, zawiadamiające kandydatów na uczniów krawieckich, że przy ulicy Lejzorka Rojtszwańca, pod starym szyldem, znajduje się spółdzielnia krawiecka jego imienia, gdzie od 1925 roku produktywizuje się anarchiczny, trudny element chałupników żydowskich.

Nasz przyziemnego wzrostu pechowiec, o którym można by powiedzieć, że był uniwersalnym, szczególnie wyróżnionym przez przeznaczenie i opatrzność pechowcem, nosił w torbie podróżnej utopię, malutką jak wychowankowi wielkiej rewolucji przystało.

Rojtszwaniec, jak już samo nazwisko wskazuje, był wyraźną indywidualnością, co w pewnej mierze przysługiwało chałupnikom żyjącym samotnie na peryferiach społecznych.

Od napisania księgi o Jurenicie do *Burzliwego żywota*, od 1921 do 1927 roku, minęło sześć lat. Odwołamy się do samowystarczalnej wyobraźni czytelnika, pozwolimy tylko sobie pobudzić skojarzenia, przypominające, że świat stawał się ówcześnie starszy i rozumniejszy, odzyskując zarazem wyniosłą zgryźliwość wobec romantycznego nowatorstwa lat rewolucyjnych. W Paryżu emigracja rozbitków była dość liczna, by umiejętnie zaprawiać żółcią niewczesne porywy rewolucyjnych romantyków.

Epopeja homelskiego krawczyka, który jak Szewc-Dratewka chciałby w wąwozach Paryża, Hamburga czy Tel-Avivu zabić legendarnego smoka, by za tę cenę ocalić i uzyskać od jej ojca, pracownika kultu, Feniusię Gerszanowicz — jest opowieścią sprzed kolektywizacji. Przeżywamy wraz z Lejzorkiem czasy pogranicza, znajdujemy się między jednym a drugim okresem. Od rewolucji już jesteśmy dość daleko, a mimo to czujemy jeszcze jej gorący oddech. Na scenie nie ma już marynarzy z przewieszoną na ukos taśmą naboi, nie widać żołnierzy w długich szynelach i Kozaków w papachach. Głośniki nie dudnią od przemówień rewolucjonistów. Społeczeństwo jest nowiuteńkie, choć ubrania uszyto z taniusieńkich materiałów. Urzędnicy mają głos pierwszy, donośny. Awans dominuje. Eliminacja jak w zawodach sportowych. Wiadomo, że wygrywają nieliczni. W fałdzie pogranicza ułożył się nasz niegodziwy obserwator i brzęczy jak owad skrzydełkami. Burczymucha Lejzorek ma zawsze coś rozsądnego do powiedzenia przy każdym napotkanym zjawisku. To wspaniały przewodnik po zaułkach i korytarzach ówczesnego społecznego labiryntu.

Świadkiem swego czasu winien był zostać ktoś, kto był aktorem i widzem w jednej osobie, kto podpatrywał kulisy i znał scenę, chociaż jej nie rozumiał w pełni, ktoś z marginesu życia miejskiego, podlegający tylko częściowo sugestiom środowiska. Takim świadkiem, bezstronnym po trosze i nieobojętnym zarazem wobec materii bytu, był nasz bohater — pozytywny bohater, choć nieschematyczny. Nie żaden przodownik, żaden bohater pracy, nie bohater drobniutkiego marzenia na miarę niedorozwoju fizycznego, na miarę zdumiewająco niskiego wzrostu. Należał do maluczkich. Z dołu widział lepiej od innych. Nie był ograniczony klasową przynależnością. Nie miał żadnej. Tkwił między klasami.

Spośród wielu funkcji i zawodów, porzucanych aż nadto często przez homelskiego krawca, niezapomniany jest jego debiut w charakterze planisty. To nie sobkostwo skłoniło go do krańcowego przeskoku w ankiecie, gdzie, zamiast stwierdzenia pożałowania godnego zgonu jedynej, nieszczęśliwej pary królików, kreśli wspaniałe perspektywy pierwszej pięciolatki, w której zapowiada, „że na skutek prawidłowej akcji oraz braku różowej wody przewiduje się na 1 stycznia 1930 roku we wspomnianej guberni 260.784 sztuki królików“ (str. 85).

Nie lęk przed redukcją i autorytetem tow. Pietrowa skłonił go do otwarcia wszystkich śluz powolnej fantazji. Bez bogatej wyobraźni nie ma dobrego planisty. Niestety, okazało się, że prócz biurokratów-fantastów istnieją jeszcze biurokraci-pozytywiści. Ci ostatni zja-

wili się dość szybko, znęceni zapowiedzią hodowlanego rekordu. Autor smuci się niepowodzeniem śmiałego planisty, opisując jego spotkanie z moskiewskimi kontrolerami:

...Lecz oto korytarz rozebrzmiał skrzypieniem butów: to z Moskwy przybyła komisja dla zbadania okazowej hodowli królików w tulskiej guberni.

— Przede wszystkim musimy złożyć wam gratulacje, towarzyszu — w waszej guberni jest więcej królików niż w całym Związku. Widocznie znaleźliście jakieś wyjątkowo odpowiednie pożywienie. W Anglii doczekano się podobnych rezultatów przy pomocy preparatów fosforowych. Lecz utrzemy im nosa. Czymże je karmicie?

Lejzorek skomnie spuścił oczy.

— Służbową fantazją wyłącznie (str. 85—86).

Planistyczne sukcesy Lejzorka kończą się fiaskiem. Towarzysz Pietrow zagroził mu więzieniem. Lejzorek nie bał się celi, uważając ją za szczególne miejsce dla kontemplacji i wczasów chroniących przed pułapkami świata zewnętrznego. Jeśli za westchnienie można znaleźć się pod kluczem, to tym bardziej za wyskoki wyobraźni: przecież to jest zakonspirowany magazyn z bombami. Nawet sam właściciel nie wie, kiedy zechce wybuchnąć. I jakie szkody może wyrządzić. Plajta, bankructwo. Właśnie po takiej ruinie można wszystko zacząć od nowa, byle tylko nie wracać na stare, zapowierzone miejsce i nie spotkać się z dawnymi znajomymi.

Szkolony na dialektyce talmudycznej, żydowski marzyciel jest jednym z prekursorów ratujących się ucieczką przed komplikacjami moralnymi i materialnymi. Zaraz jednak po przekroczeniu granicy jego patron, właściciel obcej waluty, złota i innych cennych walorów, Borys Samojłowicz, zadenuncjował go jako bolszewika wobec polskiego żandarma na samym progu wyzwolenia. W Paryżu, zgodnie z przyjętymi w takich wypadkach obyczajami, chciano, by w charakterze krwawego komisarza bolszewickiego złożył publiczne oświadczenie o zbrodniach komunistycznego reżymu. Skończyło się na kilku ofiarowanych mu posiłkach. Za słaby jednak był ładunek odżywczy, by wydobyć z jego umysłu wieloarkuszowy manifest antykomunistyczny.

Przy czytaniu tych stronic czujemy się jak na filmach Charlie Chaplina. Nie jak na pokazach filmoteki, lecz jak w przejeździe fikcyjnym europejskim autokarem po najbardziej rzeczywistych ulicach, miastach. Jeśli się naszej wyobraźni nie rozpina jak starej bielizny i nie suszy, dając jej obraz gotowy, wyczerpany, wykończony, jeśli materia literacka, rozmieszczona w czasie i przestrzeni, działa na zasadzie bodźcowej reakcji łańcuchowej, załamując się odmiennie w każdej, indywidualnej percepcji, wtedy jesteśmy wdzięczni pisarzowi za oprowadzenie nas po jego dziedzinach, nawet za bezpośrednie spotkanie z urywkami przeżyć, które lekkomyślnie uważalimyś za oczywiste, choć bez interwencji pióra zagubiłyby się nam po drodze. To nie dotyczy wszystkich utworów Erenburga. Wystarczy, jeżeli kilka z nich cieszy nadal ludzi pod każdą szerokością i długością geograficzną.

Wystarczy, jeśli wszystkich czytelników, bez względu na ich język ojczysty, zasmuca uboga, sponiewierana śmierć w biblijnym grobie Racheli niebiblijnego, radzieckiego Żyda, tęskniącego za swoją ojczyzną daleką w pono ojczystej, izraelskiej ziemi. Umarł uśmiechnięty, jak ów mały Josek, gdy mu pozwolono zagrać na trąbce.

Powtarzamy za Erenburgiem, zamykając jego książkę:

Śpij spokojnie, biedy Lejzorku! Nie będziesz już marzył ani o wielkiej sprawiedliwości, ani o małym plasterku kiełbasy.

Jan Wyka

KOMENTARZ DO PODRÓŻY W KRAINIE BOTOKUDÓW

W polityce kulturalnej, jak w polityce *tout court*, najważniejszą rzeczą jest realizm, to znaczy widzenie spraw we właściwym czasie, miejscu i rozmiarze, we właściwym tle i właściwym kontekście. Czasami zdaje się nam, że zasypani sianem drobnych zdarzeń, uwikłani w siatkę pytań i ogłuszeni megafonami sporów, które zbyt często są sporem o słowa albo zgoła o nic — nie możemy zorientować się w naszych realiach. Że w oszołomieniu naszym nie możemy po prostu umiejscowić atakujących nas zdarzeń w otaczającej nas przestrzeni. Po prostu nie umiemy ich ocenić.

Lecz wystarczy tylko zagłębić się w rozważania jakiegoś pisarza przebywającego za granicą, aby ocenić należycie całą potęgę naszego realizmu. Nawet rozumowania (zdawało się przez chwilę rozsądnych) polityków emigracyjnych są zawieszone w próżni — o ile chcemy im przypisać dobrą wolę. Bo na złą wolę nie ma sposobu.

Niestety, krótkotrwała kąpiel w atmosferze krajowej nie daje naszym „bogatym krewnym" otrzeźwienia. Większość rozumowań o Polsce jest w ich artykułach sprawozdaniem z podróży do krainy Botokudów. Nasi bogaci krewni nie tylko nic nie rozumieją, ale jeszcze pragną nas pouczać; to jest chyba najtrudniejsze do zniesienia.

Przez kilkanaście lat przebywania na obczyźnie niczego się nie nauczyli. A oderwanie od rzeczywistości skrzywia im wszystkie perspektywy. Co jest u nas najlepszego, to tworzy na emigracji: największy pisarz polski (ew. pisarka polska), największy publicysta, największy poeta i największy profesor. Mówię tutaj, rzecz prosta, o sprawach kulturalnych — nie tykając innych.

Ostatnio megalomania emigracyjna ogarnęła i najtrzeźwiejsze — zdawałoby się — koła. Coś im się tam przekręciło.

A może się nie przekręciło? Może się ukazało prawdziwe oblicze kulturalnych przyjaciół naszej kultury? Bo jak inaczej objaśnić złośliwe i wręcz paszkwilanckie utwory zamieszczane przez „życzliwie" usposobionych dla kultury polskiej ludzi? Chybabym się nie zatrzymywał dłużej nad obrzydliwym *Notatnikiem z podróży do Polski* niejakiego Wł. Ledóchowskiego, zamieszczonym w majowym numerze *Kultury* paryskiej, gdyby ów elaborat nie był tak charakterystyczny dla tego stosunku pisarzy i pisarków emigracyjnych do naszego kraju, który w gruncie rzeczy przestał być „ich" krajem. Nasi z zagranicy posiadają bowiem i często hodują w sobie kompleks, który nazwałbym kompleksem „bogatych krewnych". Zachowanie ich opisałby tylko jakiś nowy Balzac, Balzac podszyty Lejkinem. Ich poklepywanie po plecach można by jeszcze znieść, pod warunkiem, że sobie zaraz pojadą, ale kością w gardle staje ich współczucie.

W ostatnim numerze *Twórczości* powoływałem się na zdania „szlachetnych podróżników", którzy patrzyli na nas i na to, co się dzieje w kraju, prawdziwie rozumiejącymi oczyma. Mówiłem, że ich optymistyczna opinia winna nas podtrzymać na duchu. Ale zastrzegłem się, że jest to opinia mówiona. Pisać nie śmieją — przeciwnie, piszą zupełnie inaczej.

Piszą słowami głębokiej pogardy. Po-

gardy dla naszej biedy, dla naszej pracy, dla naszej krwi.

Pod tablicami wmurowanymi w ściany domów, w miejscach zbiorowych kaźni — naręcza kwiatów i światła, znicze, świece... Mówię: co krok tablice — nie wiedziałem, że tyle tego było...

— Tego? Czego, panie hrabio? Chamskiej krwi?
Jak mówi Słonimski:

Bezrobotne, bezdomne wyrostki, nędzarze,
Tłum cuchnący, zmarniały miasta pomiot
wszawy —
To oni śpią w ogrodach zmienionych
w cmentarze,
To oni, właśnie oni bronili Warszawy...

Nie na sporach o to, kto jest lepszym Polakiem, ta sprawa polega, lecz na pretensjonalnym traktowaniu „kraju zapomnianego od Boga i ludzi" jako czegoś, co trzeba pouczać, prowadzić i ocalać.

Panowie typu nieszczęsnego reportażysty, o którym tu mowa, nie tylko nie orientują się, że zapomnieli pisać po polsku (redakcja *Kultury* błędów polszczyzny nie poprawia z szacunku dla wolności słowa) — ale nie rozumieją, że już nic nie rozumieją. A to jest najgorsza forma zabłąkania. Po prostu kłamią. Widzą kolczaste druty na lotnisku, nie widzą odbudowy Warszawy. Ledóchowski ma czoło napisać podobne zdanie:

No, toście nas zdrowo nabujali z tą odbudową Warszawy... Wydajecie grube tomiska na temat dzielnicy szerokości 400 metrów, długości 200 metrów, a nam, czytając to, wydawało się, że chodziło o Warszawę. Czy wiesz, że w Rio buduje się codziennie 63 drapacze, że w Niemczech zachodnich trzeba się dobrze namęczyć, by znaleźć zbombardowany dom? (...) I w t y m — tu szerokim gestem ogarniam horyzont...

Och! I krew jest „to", i nasze miasto „to" — i co jeszcze? Po cóż pan „to" odwiedza? Po cóż pan o „tym" pisze? Woli pan Niemcy zachodnie? Proszę bardzo. Afrykę Południową?... Jeszcze lepiej. Tylko niech pan nas nie poucza.

Ludzie typu ob. Ledóchowskiego (a i ich opiekunowie i redaktorowie) muszą się pogodzić z jedną rzeczą: losy kultury polskiej zależą od tego, co robimy tu w kraju. I już my na miejscu widzimy lepiej, co jest nam potrzebne — i co jest możliwe. Czy francuski numer *Twórczości*, czy jaki inny, czy podróż do Rzymu, czy haniebna *Wyprawa wiedeńska*, czy podróż gdzie indziej. W każdym razie, gdziekolwiek jedziemy, staramy się tam zobaczyć p r a w d ę — a już nigdzie nie podróżujemy, nawet do Maison Laffitte, jak do krainy biednych Botokudów.

Jarosław Iwaszkiewicz

PRZEGLĄD PRASY

W 18 numerze *Nowej Kultury* Andrzej Dobosz zwrócił uwagę na zjawisko „tygodniowego życia umysłowego". „... Gdzieś od dwóch lat książka tygodnia jest plagą życia umysłowego. Najpierw Vercors, potem Saganka, Maria Magdalena, Camus, potem Hemingway, teraz Faulkner — oto książki, które wszyscy jednocześnie czytają i o których wyłącznie się mówi. Ciężko więc mnie samemu dodać jeszcze coś interesującego."

Jeśli tak ciężko, to — no cóż, nikogo się nie przymusza. Ale, istotnie, zjawisko, na które zwrócił uwagę autor artykułu, warte jest zastanowienia, choć definicja jego nie jest zbyt szczęśliwa. Przede wszystkim zwraca uwagę różna wartość zjawisk literackich, które wymienia jednym tchem jako owe „plagi". Nie wiem, kto to jest owa tajemnicza „Maria Magdalena" (czyżby chodziło o książkę Magdaleny Samozwaniec? Jeśli tak, to nie przypominam sobie, aby zwróciła ona tak powszechną uwagę), wiem natomiast, że „Saganka" była (i jest) modną pisarką, którą zajmuje się cały świat, i że zawsze, wszędzie byli (i są) modni pisarze, modne pisarki, którzy (które)

nie schodzą przez kilka lat z łam czasopism literackich, z kronik skandaliczno - obyczajowych i okładek ilustrowanych magazynów. Plaga? Może, to inna kwestia, ale w każdym razie nie od dwóch lat i nie tylko u nas. Wiem także, że nie można łączyć tej sprawy z gwałtowną u nas popularnością Hemingwaya i zainteresowaniem dla książek Camusa i Faulknera. To są wielcy pisarze, którzy współtworzą wspaniałą epokę literacką, a których czytelnik polski poznał z dużym opóźnieniem. A przy tym spotkanie to odbyło się bardzo gwałtownie, wspaniałe książki runęły falą, poprzedzone w dodatku długim głodem i legendą zakazanego owocu. Dziwię się, że Andrzej Dobosz nie rozumie wagi kulturalnej, jaką ma ta inwazja literacka. Trzeba pamiętać o tym, że Polska tkwiła przez piętnaście z górą lat w literackiej autarkii. Ostatnim wielkim zjawiskiem, które do nas dotarło, była chyba twórczość André Malraux. Toteż nic dziwnego, że polemika z postawą autora *Doli człowieczej* wystarczyła jeszcze po wojnie pewnym pisarzom (szczególnie z grupy *Kuźnicy*) dla określenia nowej postawy i nowego ideału literackiego. Polemika ta była jednak w latach 1945—1948 już przestarzała. Istniały bowiem wtedy nowe propozycje — z jednej strony egzystencjalistów, z drugiej strony behawiorystów. Istniał Faulkner, który stanowi świat sam dla siebie. Oczywiście, wtedy pisarze polscy odkrywali w jakimś sensie literaturę radziecką. Czy po raz pierwszy jednak? Nie, prawdziwe jej „odkrycie" nastąpiło wtedy, gdy ona powstawała, w latach dwudziestych. Szczególna aura polityczna lat 1948—1955 nie pozwoliła nawiązywać pisarzom *Kuźnicy* i *Nowej Kultury* do doświadczeń pisarzy *Lewara* i *Miesięcznika Literackiego* — zerwała się ciągłość, powstała atmosfera sztuczna. Tak zrodziła się autarkia zarówno w sferze idei literackich, jak i w sferze technik, w sferze gustów. Autarkia ta zostaje teraz dopiero rozbita. Hemingway, Faulkner, Camus, Sartre jako nieustający temat recenzji i felietonów, jako źródło cytatów, skojarzeń, tematów, jako książka tygodnia, jako książka roku, to nie tylko moda i „plaga", przyniesiona do prasy literackiej przez snobistycznych paplaczy. Kto wie, czy to nie proces krystalizowania się nowych postaw i stylów, nowych rodzajów literackich i gustów. Będzie bardzo źle, jeśli wszystko skończy się na paplaninie, i myślę, że nie ma ważniejszego zadania dla krytyków niż zapanowanie intelektualne nad tym procesem. Nie ma się co zżymać, nie ma co snobować się na wyniosłą pogardę dla mód i snobizmów. Są fakty, z którymi trzeba się liczyć: nakłady tych książek znikają błyskawicznie, istnieje ich pewien określony odbiorca — przede wszystkim młoda inteligencja, która dzięki owej zbiorowej, „falowej" lekturze wyrabia sobie wspólny język, wspólny styl, wspólny standart myślowy.

Tak się tworzą profile pokoleń. Pośród tej młodej inteligencji są młodzi artyści i intelektualiści. W nowelach i powieściach debiutantów jest coraz więcej pogłosów wspólnej lektury. Można powiedzieć, że to moda i snobizm, że plagiat i małpiarstwo. Ale to nie sztuka. Sztuka z mody zrobić epokę, sztuka z nowych natchnień wykrzesać coś nowego. Jest o czym mówić, jest się nad czym zastanawiać. Zresztą spotkanie z wielką literaturą współczesną przeżywają nie tylko najmłodsi pisarze. Przeżywa je także pokolenie, które ma już poza sobą swój rozstrzygający rozrachunek, pokolenie, które parę lat temu przeżywało swoje wielkie spotkanie z literaturą radziecką. Bardzo ciekawe są reakcje tych pisarzy na książki, które jeszcze parę lat temu byłyby dla nich nie do przyjęcia, a które dziś, po latach, budzą jakieś nowe refleksje, ukazują nowe, może zaniedbane możliwości. Przypomnijmy sobie, z jaką pasją niegdyś Tadeusz Borowski atakował Faulknera, Grahama Greene'a, Sartre'a. Był wtedy niewątpliwie głosem pokolenia. Mówił za Czeszkę, za Konwickiego i innych. Dziś w *Nowej Kulturze* i w *Przeglądzie Kulturalnym* Czeszko, Konwicki i inni ich rówieśnicy prowadzą dziennik swych bieżących lektur. Bez tej pasji polemicznej, bez tej pewności swej racji, bez pogardy dla talentu, ale i bez zachwytu: są pobłażliwi. Tak, pobłażliwi i bardzo surowi: „Książka jest słaba — pisze autor *Pokolenia* o powieści Steinbecka *Księżyc zaszedł* — szlachetna w intencjach, zaadresowana przejrzyście i chybiona na czysto... Z punktu widzenia oceny pracy wy-

dawnictwa trudno tę rzecz pochwalić, ponieważ na tym przykładzie szczególnie jasno widać, że w wypadku koegzystencji mielibyśmy jednak coś do wymiany..." *(Przegląd Kulturalny,* nr 13). Tenże Czeszko o *Sednie sprawy* Greene'a: Treścią tej powieści jest „degrengolada majora kolonialnej policji — »Polizistuntergang« — powiedziałby Niemiec. Major Scobie — człek święty, na skutek uwikłania się w grzech cudzołóstwa, a także wobec konszachtów z Syryjczykiem Jusefem, który, o ile się na tym wyznaję, zda się być wysłannikiem samego Szejtana — major Scobie widząc się uwikłanym beznadziejnie, popełnia samobójstwo, skazując się na wieczne potępienie. Autor daje nam do zrozumienia, że nie jest wykluczone, iż Bóg ogarnie go swym miłosierdziem, na co zresztą w opinii czytelnika ten sympatyczny, starszy pan zasługuje" *(Przegląd Kulturalny,* nr 4). Fe! Aż wstyd: pisarz, który tak nic nie rozumie, pisarz, który tak nic nie ma szacunku dla pracy pisarza... A Konwicki o *Niewidomym w Ghazie* Huxley'a: „Rzecz — jak epatuje wydawca — autobiograficzna, składa się z kilku zakalców, misternie przeplatanych ze sobą... Trzy relacje prowadzone są jednocześnie, co utrudnia lekturę nie dając nic wzamian. Gdyby wydobyć te ściegi każdy osobno, oddzielić jeden od drugiego, otrzymalibyśmy trzy fragmentaryczne i wątłe opowiadania, niezdolne do samodzielnego życia. A gdyby jeszcze wycisnąć z nich wodę wspomnianej już erudycji, cytatów z innych autorów oraz streszczeń artykułów i książek, otrzymalibyśmy odrobinę czegoś, co nie bardzo prozę przypomina" *(Nowa Kultura,* nr 9). Surowo, prawda? Przypomina mi to wielki tytuł w jednym z dzienników krakowskich: *Borek Fałęcki dał ostrą odprawę Byrnesowi.* W Borku Fałęckim (rodzaj Targówka) odbył się wówczas wiec protestacyjny w związku z mową Byrnesa w Stuttgarcie...

Tak więc dla Borowskiego *anno* 1949 była to literatura fałszywa, szkodliwa, rozkładowa. Dla Czeszki i Konwickiego *anno* 1958 jest to literatura po prostu słaba. Byłbym lekkomyślny, gdybym tę metamorfozę „rocznika 20" chciał zbywać żartami. Ich nieufność wobec tej czy innej literatury, wybór, jakiego dokonują dezawuując te czy inne książki, niechęci, jakie żywią, brak zrozumienia, jaki dla pewnych spraw przejawiają — wszystko to jest równie ważne, jak zachwyty i snobizmy „rocznika 30". Ale znów to samo: niech się nie skończy na felietonowych grymasach. Niech się nie skończy na płaskich, nonszalanckich żartach, Niech zostanie podjęta dyskusja. Niech będzie poważna kampania o gusta, o idee, o tradycje. Niech rzeczywiście nie ogranicza się wszystko do „Książki tygodnia".

Ale plaga, o której pisał Dobosz, nie polega wcale na nadmiernym zainteresowaniu dla bieżącej produkcji literackiej. Plaga ta polega na zbyt małym zainteresowaniu, na powierzchowności, na niechęci do głębszej analizy i polemiki. Wcale nie ukazuje się za dużo omówień — w 19 n-rze *Nowej Kultury* Zdzisław Najder słusznie dziwi się, że nikt nie zwrócił uwagi na książkę Normana Mailera, a Kazimierz Brandys ma pretensję o przemilczenie polskiego przekładu powieści Caesare Pavese.

A zresztą nie chodzi o to sakramentalne „omówienie", o to miejsce w rubryce „Książki, książki", czy Książka tygodnia", czy „Książka wśród książek". Nasz ruch literacki zabijają redakcyjne schematy, zabija go instytucjonalność pism literackich. Te zespoły recenzentów. Te stałe chwyty redakcyjne. To rozdawanie książek między szczupłe grono. Inicjatywa zawsze wychodząca od redakcji. Kierowany przez redakcję ruch recenzyjny, a nawet ruch polemiczny. Brak spontaniczności. Nieosobisty charakter artykułów. Wszystko na obstalunek.

Co gorsze, czasopisma literackie narzucają rytm życia literackiego. Nerwowy, szybki, płytko bijący. I tu rację ma Dobosz: z tygodnia na tydzień ogłasza się prądy literackie, ba! całe epoki — *vide* artykuły Jerzego Kwiatkowskiego o poezji i Henryka Berezy o prozie. Z tygodnia na tydzień określa się, co jest, a co nie jest wielkim tematem współczesności. Książki są zjawiskiem zupełnie drugorzędnym wobec prasy literackiej. Powieść współczesnego pisarza polskiego ma nakład najwyżej 10 tysięcy egzemplarzy. Wszystkie pisma literackie mają nakłady powyżej 50 tysięcy. Książka kosztuje ponad 10 złotych. Pismo literackie około dwóch złotych. Na książkę

nie ma czasu. Na przejrzenie czasopisma jest czas. Prasa literacka jest panem sytuacji. Prasa literacka dyktuje oceny, wyznacza hierarchie, typuje problemy. Prasa literacka stwarza atmosferę, klimat, temperaturę. Rok literacki jest epoką składającą się z 52 okresów, tj. tylu, ile numerów ma każdy tygodnik. A jeśli porównać rok literacki utrwalony w rocznikach tygodników z roczną produkcją książek polskich pisarzy współczesnych — to jakby się miało do czynienia z literaturami dwóch różnych krajów. Inne proporcje, inna problematyka, nurty, o których się nie mówi, nazwiska, których się nie znajdzie w tygodnikach, tytuły, których omówienia próżno by szukać. Wszystko inaczej.

A to dlatego, że pisma literackie wyemancypowały się. Przestały pełnić rolę służebną, informacyjną. Pełnią rolę kierowniczą, programotwórczą. Nawiasem: te programy później nie znajdują żadnego lub prawie żadnego odbicia, bo trwają na ogół z tygodnia na tydzień, a książkę pisze się dłużej niż tydzień.

Toteż rzeczywiście istnieją w naszym kraju dwie literatury: tygodnikowa i książkowa. Która z nich przetrwa? Zobaczymy. Nic nie jest przesądzone.

Andrzej Kijowski

ROBBE–GRILLET CZYLI KWADRATURA KOŁA

Pisano ostatnio sporo o młodych francuskich powieściopisarzach. Tak we Francji — sygnałem stał się tam sukces Butora — jak i u nas, choćby ciekawym piórem Bieńkowskiego. Znamy nazwiska: Butor, Robbe-Grillet, Simon, Sarraute. Mamy też ładnie brzmiącą i polskiego pomysłu nazwę: „reizm". Pośpieszyli się także wydawcy, słusznie złaknieni nowości: zapowiadają *L'emploi du temps* Butora i *Gumy* Alain Robbe-Grilleta. Właśnie Alain Robbe-Grillet wydaje się pisarzem najciekawszym, a w każdym razie — najbardziej niepokojącym. On to doprowadził swój „reizm" do najdalszych konsekwencji, fascynujących i straszliwie nudnych: tą nudą, jaka niewątpliwie ogarniała niegdyś czytelników — choćby Prousta.

Naprawdę jednak żadnego „reizmu" nie ma, tak jak nie ma szkoły Robbe-Grilleta, za którego ucznia chciano uznać Butora. Istnieje wspólnie ustalony bilans końca albo stwierdzenie bankructwa. Na nic już młodemu pisarzowi tradycja mieszczańskiej powieści, zwłaszcza francuskiej, i nie przypadkiem najwięcej dyskusji budzą wielcy cudzoziemcy: Joyce przede wszystkim, Faulkner, Musil czy Broch. W Paryżu pojawia się rocznie kilkaset powieści. Już to dowodzi, że rodzaj ten stał się zbyt łatwy, zmienił się w towarzyską rozrywkę, zwłaszcza jeśli pamiętać, że — jak czytam w wywiadach z wydawcami — zaledwie jeden rękopis na sto ukazuje się w druku. Olbrzymiej ilości przestała odpowiadać jakość; znać omdlenie gatunku, wyrażalne zanikiem wielkich talentów. Sartre, Camus — to już ostatni. Odczuwa się konieczność ryzyka, odnowienia. Robbe-Grillet nie jest pierwszy: Beckett, Blanchot, Cayrol — nowe techniki sygnalizują nowe problemy. Każdy szuka jednak na własną rękę, wspólne jest tylko stwierdzenie kryzysu. I zdaje się nawet, że kierunki, w których wyruszyli Butor i Robbe-Grillet, należy uznać za całkowicie sprzeczne.

Jeśli mówimy: powieść, myślimy o Balzaku. O Vautrinie, Sorelu, pani Bovary. O postaci. Tragedia klasyczna nie znała „postaci", kazała przemawiać bohaterom. Początki romansu były królestwem marionetek; ścigano raczej zdarzenia, których winno być dużo i jak najbardziej niespodziewanych. Codzienność i psychologia wdzierały się w powieść wspólnym wysiłkiem. Stawała się ona coraz wyraźniej zwierciadłem społeczeństwa albo zwierciadłem duszy. Balzac, Flaubert, Zola, Proust utrzymywali — coraz niepewniej — w równowadze „postać" i „społeczeństwo", psychologię i socjologię powieści. Stopniowo jednak postać traci wszystkie swoje cechy: „przodków, majątek

i rentę, ciało, twarz, a nade wszystko to, co najcenniejsze, to, co było tylko jej — charakter, a często także imię" — powiada Sarraute *. Podobnie dzieje się ze społeczeństwem. (Dość przypomnieć, co na ten temat pisali marksistowscy krytycy, choćby Lukács.) Traci ono — w powieści — i nie tylko w powieści — spoistość, jednoznaczność, ucieka spod obiektywu pisarza. Funkcjonuje jeszcze, ale nikt w nie nie wierzy. Inteligencja zajmują jakby stopniowo stanowisko „poza" społeczeństwem, stają się prorokami przyszłości; żyją już — mogłoby się zdawać — w czasie przyszłym, obojętne, czy nazwać go socjalizmem, czy cywilizacją naukową. Postacie powieści przestają zarazem „odtwarzać" syntetycznie typy społeczne: zmieniają się w widma, fantomy. Otóż to: „u powieściopisarzy, o których mowa — a więc u Butora, Robbe-Grilleta, Sarraute — poruszamy się po omacku na ruinach społeczeństwa i między widmami postaci. Społeczeństwa nie można już kwestionować: nie istnieje ono jako takie w umyśle piszącego. Jeśli zaś idzie o bohatera — ciągnie Colette Audry ** — rozpadł się jego szkielet (czas, przestrzeń), rozpłynęły się wszystkie jego elementy".

Stąd — w literaturze, a także w krytyce — nowe pytanie: jak usprawiedliwić istnienie narratora, znaleźć legitymację piszącemu? W *Molloy*, arcytrudnej i nie docenionej powieści Becketta, znać wyraźnie przerażenie nicością bohaterów: wiele mówi obsesja kalectwa, nagiego istnienia, ślepego kadłuba. Jest u Becketta — powiada Blanchot — postulat „mowy kalekiej i zbłąkanej, mówiącej, ale pozbawionej już jakby mówiących ust, nigdy wszakże nie uwolnionej całkowicie od samej siebie, nawlekającej się wciąż od nowa" ***. Skądinąd, jeżeli pojęcie „postaci", postaci jako szczególnego i rządzonego „mikroprawami" charakteru, zostaje obalone, nie musi to koniecznie oznaczać kresu w badaniu subiektywności. Jego miejsce zajmuje nieokreślona psychiczność, jak w powieściach Natalii Sarraute: płynna i mało uchwytna, ale bardziej wieloznaczna i wielokształtna. Blanchot — znów on — mówi o „widzianej obecności, która — w granicy — wyklucza wszelką widzącą osobę, ale swą wyłączną gwałtownością odbudowuje nieustannie ruch nieobecności, jaki ją kształtuje i tworzy zarazem przestrzeń opowieści". Można jednak pójść dalej: starać się zerwać z subiektywnością, stanąć po stronie rzeczy, przeciw człowiekowi niejako. I tu jesteśmy już przy Robbe-Grillecie i jego powieściach. Napisał ich trzy: *Gumy*, *Le voyeur* i *Zazdrość*.

Tytuł *Zazdrość* jest dwuznaczny: słowo *jalousie* oznacza bowiem po francusku zarówno zazdrość, jak żaluzję, zasłonę okienną. Technika „reizmu" zostaje tu podana niejako w stanie czystym. „Reizm" — termin Kotarbińskiego — zastosował do Robbe-Grilleta Eberhardt *, niezbyt chyba jasno zdając sobie sprawę z celów pisarza, skoro z powierzchowną pochopnością utożsamił jego poszukiwania z Butorem. Pisał jednak o Robbe-Grilletcie pierwszy i oddaję mu głos:

Zazdrość skonstruowana jest znakomicie, przypomina mechanizm precyzyjnego zegarka. Osoby: mąż (niewidoczny, niesłyszalny świadek), żona, przyjaciel domu z sąsiedniej plantacji oraz tropikalne słońce (mówi się o nim wiele, gdyż ucieleśnia upływający czas). Sąsiad odwiedza państwa X codziennie, towarzyszy im przy posiłkach południowych i wieczornych, które przebiegają nieodmiennie. O więzi łączącej sąsiada państwa X z panią X wiemy tylko z kilku gestów, z mnóstwa drobnych detali rozsypanych na przestrzeni lektury. Jedynym wydarzeniem jest wyjazd pani X i jej przyjaciela autem do miasta. Relacjonującemu „zazdrosnemu" mężowi wikła się następstwo „wydarzeń" w czasie, powstaje chaos. Pani X nie ma w domu, bo wyjechała do miasta, w następnym zdaniu: pani X siedzi przy biurku i pisze list, dalej: pani X wraca z odwiedzin u żony swego przyjaciela, potem: pani X nie ma w domu, bo przecież wyjechała ze swym znajomym autem do miasta itd. W ten tok bezosobowej narracji wkrada się przypuszczenie o ewentualnej katastrofie. Ale chiński teatr cieni, ruchy głowy, rąk, przestawiane z miejsca na miejsce rzeczy nie są w sta-

* W eseju *L'ère du soupçon*, NRF, 1956.

** W dyskusji o „nowej szkole powieści", opublikowanej w piśmie *Arguments*, skąd zaczerpnąłem także kilka innych uwag o twórczości młodych powieściopisarzy i jej „prehistorii".

*** Maurice Blanchot, wybitny krytyk, umieszcza w *Nouvelle Revue Française* swoje *Poszukiwania*, skąd cytaty.

* *Nowa szkoła prozy francuskiej. Życie Literackie*, nr 321.

nie niczego wytłumaczyć. Tylko strumień czasu wprowadza w ruch ten świat statyczny, obojętny i nieosobowy.

Czasu? Myślę, że tu właśnie jest nieporozumienie. Zamącenie chronologii wydarzeń, tak wyraźne w *Zazdrości*, a widoczne już w poprzednich powieściach Robbe-Grilleta, prowadzi nie do pogłębienia i zrozumienia, ale do likwidacji czasu narracji. Poszczególne momenty skreślają się nawzajem i pozostaje tylko absolutny, obiektywny świat rzeczy, „czyste spojrzenie" opowiadającego, niezmącone ludzką psychiką, zwolnione od wszelkiej „wewnętrzności" człowieczej. Bo też widać jasno, że nade wszystko interesuje Robbe-Grilleta opis: precyzyjny, dokładny, najchętniej geometryczny. Ta geometria wyraża zapewne dążenie do odczłowieczenia przedmiotu, oderwania go niejako od świadomości widzącego; opis plantacji i domu, widzianych w rozmaitych porach i z rozmaitych miejsc, opis cieni, jakie rzuca balustrada werandy, układu krzeseł, jakie służący rozstawia do kolacji, rozgniecionej stonogi na ścianie, papieru i przyborów do pisania... Czy owe rzeczy, przedmioty są jednak atrybutami świadomości, czy mają obnażać psychikę zazdrośnika? W intencji autora — na pewno nie *.

Dlatego właśnie stara się wyrzucić swoją narrację poza czas, posłużyć się — jak powiada Barthès ** — „czasem daremnym, czasem na nic". Czas jest bowiem przestrzenią psychiki: to on organizuje postać, postać zaś — wydarzenia. Jasne, że nie można obyć się bez nich w powieści, w literaturze. Można jednak próbować, jak daleko uda się zajść w walce z subiektywnością. Przedmioty są u Robbe-Grilleta jakby martwymi bóstwami człowieka, ślepymi i głuchymi, zaznaczającymi tylko swoją obecność, jak ów idol plemienia Gorów, Mna, z okrutnego wiersza Michaux.

Jak można — w powieści — wyrazić ludzką świadomość? Introspekcją, to jasne. Tu — co równie oczywiste — żadnej introspekcji nie ma. Ale wiadomo także, że trafiali się doskonali psychologowie literatury, nic lub niewiele mówiący o ludzkiej psychice. Gest, zachowanie świadczą o wnętrzu postaci. Tu nie świadczą o niczym. Dalej: o psychice mówi fabuła, wydarzenia, jakie są przecież zawsze organizowane względem bohatera, w stosunku do ludzkiego wnętrza. Poza tę powieściową konieczność usiłuje właśnie wyjść Robbe-Grillet. Pisze Eberhardt: „Inni ludzie i rzeczy *, pojawiające się w polu widzenia bohaterów (Robbe-Grilleta i in.), nigdy nie odkrywają swych sekretów psychologicznych". Słusznie. Ale rzecz w tym, że pisarz pragnie, aby nie odsłaniały także żadnych sekretów narratora. Jest on cudzoziemcem — nie obcym społeczeństwu, jak u Camusa, ale obcym światu rzeczy. „Dokładność spojrzenia u Robbe-Grilleta, bardziej zresztą będąca rozprzężeniem niż dokładnością — pisze Barthès — jest czysto negatywna, niczego nie implikuje i nie kształtuje, bądź też implikuje właśnie owo ludzkie »nic« przedmiotu, jest jakby lodowym obłokiem, zasłaniającym nicość, a więc zarazem wskazującym na nicość... Spojrzenie to nie może nakłonić do refleksji, nie może nic ocalić z człowieka, z jego samotności, z jego metafizyki. Ideą najbardziej Robbe-Grilletowi obcą jest niewątpliwie idea tragedii..."

Dlatego też twórczości Robbe-Grilleta nadał Barthès miano „literatury obiektywnej". Podczas gdy powieść tradycyjna jest „doświadczeniem głębokości" psychicznej *(expérience d'une profondeur)* i nakłada na autora obowiązek przetrząsania i przeszukiwania świadomości, literatura obiektywna wyraża się „powieścią powierzchni". „Wewnętrzność została ujęta tu w cudzysłowy; przedmioty, przestrzenie oraz ruch człowieka od jednych do drugich zostały podniesione do rangi tematów... Powieść staje się bezpośrednim doświadczeniem ludzkiego otoczenia; uczy patrzeć na świat oczami człowieka, który chodzi po mieście bez innego widnokręgu niż aktualne widowisko, bez innej władzy niż władza spojrzenia."

* Inna rzecz, że czytelnik może — wbrew autorowi — odtwarzać z powrotem wydarzenie i psychikę. Ten problem wymaga rozpatrzenia — o czym za chwilę.

** Wybitny krytyk, autor *Mitologii* i *Stopnia zerowego literatury*, wielbiciel Robbe-Grilleta w eseju *Literatura obiektywna*, drukowanym w czasopiśmie *Critique*, 7/1954. Stamtąd też dalsze cytaty.

* Jak rzeczy mogą mieć sekrety psychiczne? Tylko świadomość może im nadawać jakiekolwiek znaczenie. Eberhardt zdaje się nie wiedzieć, że prawdziwym bohaterem każdej powieści jest zawsze narrator.

Jak widać, wizja Robbe-Grilleta wyraża się przez negację; nie inaczej też, tylko przez negację, mógł on ukształtować swoją technikę. Tak właśnie jest w *Gumach*. Z pozoru jest to powieść kryminalna, detektywistyczna. Prolog podaje rzekomo autentyczny przebieg wydarzeń, epilog sprowadza narrację do punktu wyjścia. Na profesora Duponta dokonano zamachu. Zbrodniarzem jest niejaki Garinati, agent tajnej organizacji, która pragnie zburzyć ład społeczny, mordując wybitne osobistości o określonej porze dnia. Dupont zostaje ranny; chce jednak zniknąć. Udaje więc, z pomocą znajomego lekarza, że zginął. Ukrywa się w klinice; ciało, na polecenie przyjaciela Duponta, ministra, zostaje rzekomo odesłane do stolicy. Dupont ma za 24 godziny wyjechać, przedtem wstąpi do domu po ważne papiery. Tymczasem w mieście zjawia się Wallas, detektyw kontrwywiadu, któremu polecono przeprowadzić specjalne śledztwo, nie podając wszakże, że profesor ocalał. Spędza on cały dzień, motając poszlaki. Splątanie rozmaitych przypuszczeń i wątków sprawia, że sam Wallas zabija — tym razem na dobre — ranną ofiarę, kiedy Dupont wstępuje do mieszkania po dokumenty, dokładnie o tej porze, jaką wyznaczyli terroryści, wykonując pierwszy zamach.

Tymczasem jednak podważył Robbe-Grillet wszystkie tradycyjne elementy powieści. Choćby — identyczność wypadków. Poszczególne domysły o zbrodni, istniejące tylko w rozważaniach policjantów, obiektywizują się niejako: Robbe-Grillet opowiada je tak, jakby się rzeczywiście zdarzyły. Wkrótce też zaczyna czytelnik powątpiewać o identyczności bohatera, Wallasa. W swym śledztwie trafia on na ślad przestępcy, którym jest jakby — on sam; na pewno zaś — ktoś bardzo do niego podobny.*

Także czasu trudno być pewnym; możliwe, że owych 24 godzin, jakie upłynęły między zamachem a zabójstwem, wcale nie było? Pewne są tylko fakty, sprowadzone do rzeczy. Nie ma u Robbe-Grilleta wydarzeń psychicznych; realne są tylko przedmioty, niemi świadkowie, między którymi miota się człowiek. I te przedmioty rysuje Robbe-Grillet z dokuczliwym i przerażającym natręctwem.

Wallas, błądząc po mieście, wstępuje wciąż do sklepów po gumki, a raczej — po wspaniałą, idealną gumę, którą niegdyś widział, ale o jakiej wie, że jej już nie dostanie. Te gumy to symbol dążenia narratora, symbol zacierania tego, co wewnętrzne, psychiczne — jak gumka pismo, tak rzeczy zacierają świadomość. Człowiek przestał być medium wydarzeń, zniknął kontakt między nim a rzeczami. Jest on już tylko niepewnym spojrzeniem, nie wyrażającym żadnej wartości, żadnego znaczenia. Jest bardziej samotny i nieznaczący niż u Kafki; tam bowiem człowiek, choć rażony gromem losu, był jeszcze panem powieściowego świata. U Robbe-Grilleta — jak wspomniałem — nie ma tragedii; człowiek znalazł się już poniżej tragedii. I nic dziwnego, że Barthès nazywa próbę Robbe-Grilleta niehumanistyczną: „jego świat nie jest w zgodzie ze światem". Jest w nim *„le parti-pris des choses"*, odwraca on trwający tradycyjnie w literaturze porządek przedmiotu i podmiotu. Jest przeciw człowiekowi — po stronie rzeczy. To dążenie do absolutu przedmiotów — najbardziej widoczne w *Zazdrości* — musi dojść do czytelnika w stanie klęski. Nie można wyjść z człowieka i dlatego szybko określono usiłowania pisarza jako kwadraturę koła. I jest to kwadratura koła na pewno.

Jak łatwo zauważyć, we wszystkich powieściach Robbe-Grilleta* czas, którego znakiem jest akcja, wraca do punktu wyjścia. Ta akcja jest daremna, nic z niej dla świadomości nie wynika. Odwrotnie u Butora: chociaż równie dokładnie opisuje on przedmioty, rozumie je jako analogie psychiki. Świadczą one

* Istnieje więc możliwość, że właśnie Wallas dokonał pierwszego zamachu i jest na służbie terrorystów. Albo też, że dokonał zabójstwa ze względów osobistych. Artur Sandauer zwrócił mi uwagę na mit o Edypie, wrysowany subtelnymi aluzjami w akcję — możliwe, że Dupont jest ojcem Wallasa. Na wystawie sklepu widać Teby; zarządza nim była żona profesora, kusząca brunetka — Jokasta. Trafia się nawet Sfinks, pijak stawiający głupawe zagadki, m.in. także tę antyczną, co prawda zniekształconą.

* Podobnie jak *Gumy* czy *Zazdrość* można by zanalizować *Le voyeur*: i tam mamy pozorną kryminalną akcję (erotyczne zabójstwo małej pasterki), będącą jednak „bardziej pretekstem i abstrakcją" niż w *Gumach*.

o człowieku, i podróż, w jakiej obserwujemy bohatera *Przemiany*, oznacza również podróż w duchowym sensie: kiedy pociąg staje, z wagonu wysiada nie ten sam człowiek, który wsiadł. Robbe-Grillet odrzuciłby podobną pociechę. Usuwając z przedmiotów człowieka, odmawia zarazem swym powieściom jakiegokolwiek ludzkiego „sensu".

A jednak — właśnie *Zazdrość*, gdzie technikę swą Robbe-Grillet posunął najdalej, nasuwa możliwość innej interpretacji. Nic bardziej natrętnego i zdradzieckiego niż świadomość. Znać to doskonale po streszczeniu Eberhardta, które podałem. Już bowiem, streszczając, nadaje się tej powieści znaczenie: tworząc — poza intencją pisarza — określoną psychikę zazdrośnika. Tak jak kryminalna fabuła w *Gumach*, tak tutaj uczucie miało być pretekstem. Pretekstem dla „czystego spojrzenia", obracającego się nieczule zwierciadła rzeczy. Stąd technika narracji, która zaprzecza interpretacjom wydarzeń, pragnie je umieścić poza czasem — łożyskiem świadomości. Jednak czytelnik uporczywie buntuje się przeciw „nieludzkości" świata Robbe-Grilleta, skłonny jest uznać, że wydarzenia dzieją się po prostu w wyobraźni opętanego namiętnością zazdrośnika, jednoczy je *ex post*, interpretuje tak, jak to dość naiwnie czyni Eberhardt (naiwnie, bo w takim razie *Zazdrość* byłaby zwykłą powieścią psychologiczną, relacją o patologicznej zazdrości). Psychika wszakże, wyrzucona drzwiami, rzeczywiście powraca oknem. Oddaję głos Bernardowi Pingaud, uczestnikowi dyskusji w *Arguments:* „Robbe-Grilletowi nie udaje się całkowicie wyeliminować »głębi«. Gdyby mu się udało, czyż moglibyśmy go czytać? Głębia jest ukrytym napędem widowiska (tzn. psychiczność określa wydarzenia), to ona nadaje powierzchni perspektywę i wymiar, bez których nie miałaby ona sensu, ściślej mówiąc, byłaby niewyrażalna... To, że Robbe-Grillet gra na dwuznaczności słowa »*jalousie*«, by ukryć interpretację w opisie i zobiektywizować obsesyjną wizję, jest tylko wybiegiem. Dzięki paradoksalnemu odwróceniu — czytelnika interesuje właśnie ta obsesja. Na próżno Robbe-Grillet eliminuje czas; nie może on sprawić, aby cichaczem, pod nosem narratora, nie odbudowała się jakaś historia (w sensie: przygoda ludzi — *J. B.*). *La jalousie* stanowi więc nie tyle »bezpośrednie doświadczenie otoczenia ludzkiego«, ile raczej neguje to otoczenie, jest dowodem *ad absurdum* bogactwa »głębokości«. Zazdrośnika, który jest zbyt zajęty patrzeniem, aby mógł interweniować, i którego w końcu pochłania samo widowisko, nie można rozumieć jako »czyste spojrzenie«. Widzę w nim raczej wszystko pożerającego potwora, coś więcej niż »postać«, jakąś nieludzką i straszliwą obecność...".

Ciekawe, o ile Robbe-Grilletowi uda się jeszcze okiełznać „potwora"; może też — przeciwnie — popuści mu cugli. Postawił bowiem sobie szlachetnie szalone zadanie.

Jan Błoński

FILOZOFIA NADREALIZMU

Lektura prac usiłujących wydobyć i opisać filozoficzną zawartość poszczególnych dzieł czy prądów literackich, zwłaszcza takich, które pozyskały sobie pewien rozgłos i trwałe miejsce w dziejach piśmiennictwa, zdaje się być szczególnie interesująca, gdy prace owe traktują o współczesności. Często się bowiem zdarza, że dzięki zawartym w nich dociekaniom odsłaniają się pewne, w inny sposób trudno uchwytne, związki, że uwidoczniają się tedy głębokie tendencje kultury współczesnej, ukryte częstokroć za zasłoną pozoru, urojonych przeciwieństw i rzeczywistych, a przecież nie implikowanych przez autentyczne odmienności, polemik. Ktoś mógłby, co prawda, zakwestionować sam punkt wyjścia — poszukiwanie filozofii tam, gdzie wydawałoby się, że wcale jej nie ma. Odpowiedzią na tę obiekcję nie-

chaj będą słowa Novalisa: „Rozróżnienie ustanowione pomiędzy poetą a myślicielem jest tylko fikcyjne i niekorzystne dla nich obu. Jest ono symptomem chorobliwej umysłowości".

Przedsięwzięcie prof. Alquié, który w pracy swej postanowił przedstawić filozofię nadrealizmu*, jest tym bardziej prawomocne, że powyższy cytat mógłby być fragmentem formułowanego przez ten kierunek programu, pokrywa się on bowiem treściowo z tym, co pisał Breton: „Wszystko, co lubię, wszystko, co myślę i odczuwam, skłania mnie do pewnej szczególnej filozofii immanencji, według której nadrealność byłaby zawarta w samej rzeczywistości i nie byłaby względem niej ani nadrzędna, ani zewnętrzna. I odwrotnie...".

Nie bawiąc się w definicyjne spory, nie usiłując arbitralnie rozstrzygać, kto jest, kto zaś nie jest prawdziwym nadrealistą, konstatując natomiast wieloletnie organizacyjne i ideologiczne przewodzenie ruchowi nadrealistycznemu przez André Bretona, z jego dorobku właśnie czyni Alquié zasadniczy przedmiot swych poszukiwań, posługując się nadto utworami innych wybitnych uczestników tego ruchu. W rezultacie powstał zarys nie sformułowanej w żadnym odrębnym dziele, a przecież obecnej we wszystkich, filozofii nadrealizmu, tym ciekawszy, że, jakkolwiek autor jego nie poświęca tej sprawie uwagi, unaocznia on jej intymne podobieństwo do innych prądów intelektualnych naszych czasów. Trzeba atoli dodać, że filozofia tu rozpatrywana może się różnić od autentycznej myśli nadrealizmu, ponieważ w jej przedstawieniu zawiera się zarazem interpretacja dokonana przez człowieka z zewnątrz. Autor omawianej pracy jest bowiem pospolicie uważany za przedstawiciela tradycji racjonalistycznej, jednakże — jak pisze — „nigdy nie sprawiało mi trudności pogodzenie mego podziwu dla André Bretona z moim podziwem dla Platona, Kartezjusza i Kanta" (10—11).

Za punkt wyjścia nadrealizmu Alquié uważa dążenie do waloryzacji życia codziennego, poszukiwanie środków umożliwiających eliminację zeń szarzyzny i banału oraz przeobrażenie go. Nadrealizm bowiem nie zamierza wskazywać człowiekowi perspektywy szczęścia wiekuistego ani też dróg polepszenia warunków doczesnej egzystencji, pragnie on natomiast wskazać możliwość takiej transfiguracji życia codziennego, by ono właśnie okazało się odnalezionym rajem. Metamorfoza ta winna dokonać się już, natychmiast, nie zaś w jakimś mglistym i niewiadomym *futurum;* „zawsze zabraniałem sobie myśleć o przyszłości" — powiada Breton. A Alquié, komentując fragment *Nadja* Bretona, stwierdza: „Chociaż pod pewnymi względami tekst ten może się wydać przesycony niepokojem, trudno nie rozpoznać w nim echa pozytywnej nadziei i przekonania, że szczęście może być odnalezione w życiu codziennym. Otóż zagadnienie odkrycia szczęścia ludzkiego w tym życiu wyłącznie poprzez modyfikację swego stosunku do niego było pominięte przez całą erę chrześcijańską. Chrystianizm uważa bowiem szczęście za możliwe jedynie w porządku nadnaturalnym" (128).

Komentarz ten wypowiada dwa istotne, jak się wydaje, dla nadrealizmu założenia: możliwe jest znalezienie szczęścia w życiu codziennym, a drogą do tego jest zmiana swego własnego stosunku do życia codziennego. Polegać ma ona na zastąpieniu widzenia potocznego przez „nadrealistyczne", nadrealizm bowiem pragnie być nie tylko teorią, konstatującą możliwość wspomnianej rewaloryzacji, lecz również taką postawą wobec życia codziennego, która równoznaczna jest ze znalezieniem w nim szczęścia dla siebie. „Nadrealizm — powiada Alquié — jest poszukiwaniem drogi poznania i zbawienia, jest on zważaniem na wszystko, co wynosi człowieka ponad niego samego. Pragnie on uciec od »przymusów, które ciążą na nadzorowanej myśli«, od tyranii praw świata zmysłowego, od tabu obiegowej moralności, od wszystkiego, co koryguje nas oraz ujarzmia, i odnaleźć, raz jeszcze, totalną wolność człowieka" (35). Szczęście indywiduum miałoby zatem polegać na emancypacji od wszelkich presji zewnętrznych, przy czym jest to osiągalne przez akt swego rodzaju konwersji, głębokiej zmiany całej postawy życiowej.

Ale nadrealizm wytycza również w swym mniemaniu drogę do tej wolno-

* Ferdinand Alquié: *Philosophie du surrealisme.* Paris, 1955, Flammarion; str. 231.

ści. Jest nią zerwanie z utylitarnym ujmowaniem przedmiotów na rzecz doszukiwania się w nich jakiegoś ukrytego znaczenia, innymi słowy — zastąpienie potocznego widzenia świata przez jego wizję poetycką. „Poezja jest bowiem — pisze Alquié — mostem, który łączy świat codziennej rzeczywistości ze światem cudownego marzenia" (39). Dlatego też nadrealiści odrzucają literaturę w imię poezji, która jest domeną cudowności, a — jak to stwierdza *I Manifest nadrealizmu* — „to, co cudowne, jest zawsze piękne, wszelka cudowność jest piękna, a nawet tylko to, co cudowne, jest piękne" (41). Poezja nie jest tedy interesująca jako opowieść czy jako kunsztowna wersyfikacja, czyli, krótko mówiąc, jako literatura, wartość poezji z punktu widzenia nadrealizmu polega na tym, że przekształca ona człowieka, rodząc w nim emocję. A przekształcając go — przekształca świat.

Nie dotyczy to, rzecz prosta, wszelkiej poezji. Występując przeciwko rozlicznym skrępowaniom umysłu ludzkiego, nadrealiści zwalczają *eo ipso* sztywne kanony poetyk. Twórczość poetycka musi być całkowicie spontaniczna, musi być erupcją wolności. Równocześnie nadrealiści nie chcą widzieć w twórczości poetycznej przywileju garstki utalentowanych. Z tych przesłanek wyrasta postulat „pisma automatycznego". „Chodzi o to — twierdzi Alquié — by pisać bez założonego z góry tematu, bez kontroli logicznej, estetycznej czy moralnej, by pozwolić na uzewnętrznienie się wszystkiemu, co dąży w nas do stania się językiem, a jest w tym zazwyczaj powstrzymywane przez nasz świadomy nadzór" (42).

W ścisłym kontakcie z tym rozstrzygnięciem zagadnienia wolności pozostaje dążenie nadrealizmu do likwidacji wiary człowieka w jakiekolwiek twory jego własnego umysłu, przed którymi korzy się on, pozwalając im panować nad sobą. Nadrealizm jest — jak to wykazuje Alquié — głęboko ateistyczny. „Nadrealizm zarzuca idei Boga, że ogranicza ona człowieka, przeszkadza mu wyruszyć na podbój całokształtu jego władz" (66). W rozdziale *La révolte et la révolution*, poświęconym stosunkom nadrealistów z marksizmem, Alquié stwierdza: „Nadrealizm wierzy w wolność umysłu... Kartezjusz znajdował dowód naszej wolności w posiadanym przez nas jej doświadczeniu, Breton odkrywa dowód wolności swego umysłu w samej jego rewolcie: czy fakt, że człowiek rządzi materią i historią, nie świadczy, że jego umysł jest ponad materią i historią? Odnajduje się tu, jako pierwotny i wystarczający warunek emancypacji umysłu, nadrealistyczną negację wszelkiej rzeczywistości, która mogłaby z zewnątrz wywierać presję na umysł, nie zdający sobie z tego sprawy. Tak jak odrzucił transcendencję Boga, Breton odrzuca również transcendencję Historii i Społeczeństwa, wszelkiego bytu w sobie, który — wg założenia — radykalnie poprzedza świadomość i zniewala ją. Nie może on zatem uznać, nawet w problematycznej nadziei wyzwolenia umysłu, odesłanego do kresu czasu, tego prymatu materii, który dogmatycznie stwierdzają marksiści, ani integralnego tłumaczenia indywiduum i jego myśli przez społeczeństwo i historię. *Rupture inaugurale*, tekst podpisany w 1947 roku przez członków nowej grupy nadrealistycznej, zawiera w tej kwestii przenikliwą krytykę materializmu historycznego i wykazuje niezależność, przynajmniej względną, życia myśli od jego uwarunkowań ekonomicznych" (83—84).

Była już mowa o tym, że nadrealizm dąży do wyzwolenia świadomości od wszelkich nacisków zewnętrznych. Wyraża się to w pojęciu nadrealności, które „dąży właśnie u Bretona do wyjęcia rzeczywistości autentycznej spod władzy poznania racjonalnego i logiki" (98). Breton przeciwstawia obiektywnemu światu, wyrażanemu w myśleniu pojęciowym, egzystencję negującą prawa tego świata poprzez negację logiki, negację, rozumianą nie jako intelektualna władza formułowania sądów przeczących, lecz jako postawa, posiadająca swe źródło „w tym istotnym pragnieniu, które z człowieka czyni człowieka, pragnieniu identyfikującym się z wolnością" (tamże). Nadrealność tej egzystencji polega na niemożliwości zredukowania jej do jakiejkolwiek formy pojęciowej, do jakiegokolwiek czynnika ogólnego, zewnętrznego wobec niej samej.

Koncepcja ta przeciwstawia się tedy racjonalizmowi, uważającemu rozum za esencję człowieka. „Albowiem ro-

zum, jeśli w pewnym sensie jest wewnętrzny wobec człowieka, jeśli stanowi dla człowieka władzę emancypacji i krytyki wobec wszelkiego autorytetu narzucającego mu się arbitralnie, jeśli nawet w samej technice zjawia się jako narzędzie na służbie jego (człowieka — *KP*) potrzeb — pozostaje obcy człowiekowi w stopniu, w którym — poszukując swej jedności — utożsamia się on ze swym pragnieniem. Rozum utożsamia się z prawami rzeczy, które narzucają się nam i którym trzeba się podporządkować" (102—103). Przeciwstawiając się wszystkiemu, co transcendetne, nadrealizm zmierza do unicestwienia rozumu poprzez negację logicznych związków między przedmiotami, a nawet samych przedmiotów, jeśli przez to słowo rozumiemy „zespół jakości, związanych między sobą przez stałe stosunki, przez prawdziwe prawa" (108). Znajduje to wyraz w różnych operacjach, poprzez które poezja nadrealistyczna pragnie derealizować świat: w zdumiewających asocjacjach słownych, nieoczekiwanych zestawieniach przedmiotów, ale przede wszystkim w humorze — w czarnym humorze nadrealizmu.

Derealizacja nie jest jednak ostatecznym celem postępowania nadrealistycznego. Tym, czego się poszukuje, jest pogodzenie człowieka ze światem i samym sobą. „Wszystko nakazuje wierzyć w istnienie pewnego punktu ducha, w którym życie i śmierć, to, co realne, i to, co urojone, przeszłość i przyszłość, to, co wysokie, i to, co niskie — przestają być postrzegane jako sprzeczności. Na próżno szukałoby się innego motywu działalności nadrealistycznej niż nadzieja znalezienia owego punktu" — pisał Breton w *II Manifeście nadrealizmu*. To przezwyciężenie antagonizmów ma umożliwić likwidację ograniczeń, którym poddany jest człowiek, a przez to przekształcenie go w człowieka totalnego. „Widzieliśmy, że w imię człowieka nadrealizm odrzuca wszelką transcendencję, Boga, społeczeństwo i jego przymusy, materię uznaną za samowystarczalną. Ale człowiek byłby zdradzony, gdyby był zredukowany do siebie, jego świadomość na nowo byłaby utożsamiona z rzeczą" (163). Nadrealizm unika tej reifikacji człowieka, uznając wyobraźnię za jego podstawową i istotną funkcję. Ona to bowiem sprawia, że człowiek nie jest nigdy zadowolony z tego, co dane, co istniejące, ona łamie istniejące ramy i zmusza do poszukiwania nowych rozwiązań. „Gdy człowiek wyobraża sobie, nie koincyduje już ze światem ani ze sobą. Żaden sen nie jest mu odtąd dozwolony" (168).

Ponieważ zaś człowiek zawsze jest określony, ograniczony, pozbawiony jakiejś swojej możliwości, a więc jakiejś części siebie samego, wyobraźnia, wyrywając go z tych limitacji, pozwala mu na odnalezienie pełni egzystencji. Tym dążeniem do zniesienia wszelkich determinacji człowieka tłumaczy się zainteresowanie nadrealistów magią, okultyzmem i innymi praktykami ezoterycznymi. Chodzi tu o odnalezienie wszystkiego, czym jest człowiek, poprzez nawiązywanie stosunków z najbardziej różnorodnymi dziedzinami życia ludzkiego. „Te nawiązywania stosunków przeszkadzają człowiekowi ograniczać się, alienować w jakiejś jednej działalności cząstkowej. Gdy pojmuje on (człowiek — *KP*) świat jako przedmiot nauki, nadrealizm przypomina prawa cudowności. Gdy gubi się w pracy, nadrealizm mówi mu o szczęściu lub zachwycie. Wszelkiej pośpiesznej syntezie nadrealizm przeciwstawia postępowanie dezintegracyjne. Ale jeśli umysł gubi się, nadrealizm powraca do integracji i syntezy. Zaleca on nam oddanie się automatyzmowi, po czym zaprasza nas do rozdwojenia się, do uświadomienia sobie tego, co się w nas dzieje, gdy piszemy. Tak oto posuwa się ta „iluminacja systematyczna", nieprzerwana walka przeciwko ograniczeniu i zapomnieniu. Troszczący się o odnalezienie całości naszych władz, zakochany w bycie, a nie w nicości, nadrealizm chce wyzwolić myśl od wszelkiego porządku, z którego uczyniłaby swą miarę. Przypomina jej zatem, że jest ona źródłem wszelkiego porządku" (191—192).

Tak oto przedstawia się, w wielkim skrócie, dokonana przez Alquié interpretacja nadrealizmu. Nie wchodząc w szczegółową dyskusję, warto zwrócić uwagę na pewne jej braki, na jeden właściwie, ale za to wręcz zasadniczy. Ten mianowicie, że traktuje ona nadrealizm bez szczypty humoru, w sposób zabójczo poważny, iście profesorski. A przecież nadrealizm, jakkolwiek — we własnym mniemaniu —

bardzo spoważniał w ciągu trzydziestu lat swej egzystencji, chce być dziś dorosły i brany na serio, zrodził się jako reakcja „wściekłych młodych ludzi" przeciwko pompatyczności i *esprit de sérieux* kultury mieszczańskiej.

Nie znaczy to, że w twórczości nadrealistów nie daje się odnaleźć wyróżniona przez Alquié tendencja: dążenie do znalezienia szczęścia w życiu codziennym poprzez zniesienie alienacji i reintegrację osobowości. Nie są one zresztą monopolem tego kierunku. O to samo chodziło Miguelowi de Unamuno, gdy pisał: „Czas, przestrzeń i logika są naszymi trzema najbardziej okrutnymi tyranami. Dlaczego nie mogę być zarazem wczoraj, dziś i jutro? Dlaczego nie mogę żyć tu i tam, w tym samym czasie? Dlaczego nie mogę wyprowadzić z danych przesłanek wszystkich odpowiadających mi wniosków?". Analogiczną nostalgię odnaleźć można u Bergsona i Freuda czy na kartach *L'Etre et la Néant*. Wszędzie tam widoczne jest to samo dążenie do nadania doczesnej egzystencji pełnej wartości poprzez likwidację krępujących człowieka ograniczeń, chociaż w jednym wypadku zaleca się np. terapię psychanalityczną, a w innym — zaangażowanie.

Jednakże krytyka filozoficzna nie może poprzestać na skonstatowaniu i fenomenologicznym niejako opisie tych tendencji, charakterystycznych dla wielu — kto wie, czy nie dla większości — współczesnych nurtów intelektualnych. Musi ona wyjaśnić ich genezę i przyczyny tak szerokiego rozpowszechnienia się, musi postawić również pytanie o adekwatność sposobu, w jaki wyrażają one pewne autentyczne dążenie człowieka współczesnego. Tego wszystkiego brak jest omawianej książce.

Nie jest to, trzeba dodać, przypadkowe niedopatrzenie. Alquié winduje Bretona na piedestał równie gorliwie, jak niektórzy młodzi adepci nadrealizmu. „Breton uczynił z nas nowe istoty, jego przykład, jego głos rzucają nas na oślep ku życiu, którego jesteśmy z każdym dniem pozbawiani, ku życiu, o którym odtąd wiemy, że istnieje, i które jesteśmy zdecydowani zdobyć. Nie usiłujemy wierzyć, że w tej walce, którą on prowadzi, a która daleko wykracza poza egzystencję człowieka, potrzebuje on totalnego daru, który gotowi są złożyć mu ze swego życia niektórzy młodzi ludzie. (...) Nasza jedyna gwiazda żyje." Jeśli odjąć stąd młodzieńczą egzaltację, łatwo można otrzymać porównanie Bretona z Platonem, Kartezjuszem i Kantem. I to jest w całej sprawie nadrealizmu najbardziej smutne, że ruch zrodzony z głębokich pragnień i usiłujący wyrażać, mniejsza o to, czy w sposób odpowiedni, pewne autentyczne dążenia — sam stał się elementem kultury, którą — w słowach — po dziś dzień zwalcza, przedstawiając się jako jej najbardziej radykalny nieprzyjaciel. Wolno wierzyć w tę mistyfikację młodym ludziom, nie wolno — profesorom filozofii.

André Breton napisał kiedyś opowieść zatytułowaną *Legendarne życie Maxa Ernsta poprzedzone krótką dyskusją o potrzebie nowego mitu*. Ta potrzeba u kilku czy kilkuset ludzi została przez André Bretona zaspokojona. Szkoda tych ludzi, którzy uwierzyli w mit, niegdyś młody, prężny i mogący jeszcze rokować jakieś nadzieje, rodzić jakieś złudzenia — dziś już jałowy i mdły, niezdolny stać się natchnieniem utworu, który potrafiłby, choćby przez jedną minutę, napełnić przerażeniem najbardziej tępego spośród wszystkich panów Homais.

Krzysztof Pomian

DWIE KSIĄŻKI O LITERATURZE BRYTYJSKIEJ

Zapotrzebowanie na książki o współczesnej literaturze Zachodu jest u nas ogromne — i ciągle nie zaspokojone. Miłośnicy angielszczyzny zapewne się więc ucieszyli, gdy w witrynach księgarskich ukazał się gruby tom George'a Bidwella, Anglika zamieszkałego w Polsce, pt. *Pół wieku literatury angielskiej*.

*1900—1950.** Niestety, radość okazuje się przedwczesna.

Książka Bidwella rozpoczyna się od anegdotycznego stwierdzenia, że „według programu studiów uniwersytetu w Oxfordzie literatura angielska kończy się na roku 1830". Nie znam „programu studiów" w Oxfordzie, ale przypadkowo, odwiedzając ten uniwersytet, poznałem dwu jego wykładowców — obu zajętych nauczaniem historii literatury przełomu XIX i XX wieku: lorda Davida Cecila i Michaela J. Stewarta. Już na wstępie dziwi nas, dlaczego autor wybrał dla swej pracy tak dziwne granice chronologiczne (nie pokrywające się z zasadniczym przebiegiem procesów historyczno-literackich czy historycznych), dlaczego w ogóle zrezygnował z przedstawienia rozwoju literatury na rzecz dowolnego, pseudosyntetycznego grupowania dowolnie wybranych pisarzy.

Dalsze wątpliwości budzą się po przejrzeniu spisu rozdziałów (*Początek stulecia, Pierwsza wojna światowa, Gdy literatura jest zyskownym towarem, Lewicowi intelektualiści trzeciego dziesięciolecia, Druga wojna światowa i wielkie złudzenia, Krytycy i literackie czasopisma, Gwoli rozrywki, Wojna z antyhumanizmem na przełomie wieku*). Poszczególnych pisarzy umieszcza autor w tych przegródkach stosownie do własnej wygody: T. S. Eliot, który ogromne wrażenie i podstawowy wpływ wywarł w latach dwudziestych i trzydziestych, pojawia się dopiero w rozdziale *Druga wojna światowa*, podczas gdy James Joyce znalazł się w rozdziale o pierwszej wojnie. O wielkim poecie, G. M. Hopkinsie, którego wiersze zostały ogłoszone po raz pierwszy w r. 1918, nie ma ani słowa — a o Dylanie Thomasie, największym zjawisku poetyckim ostatnich lat dwudziestu, znajdujemy tylko parę drobnych wzmianek, dziwnym zbiegiem okoliczności nie mających nic wspólnego z jego twórczością.

W gruncie rzeczy o literaturze pięknej niewiele się w tej książce mówi — choć znalazło się miejsce na anegdotki w rodzaju: co „podobno" zrobił „kiedyś" Bridges, wsiadłszy do autobusu. W rozdziale czwartym czytamy o czterech wybitnych poetach: W. H. Audenie, S. Spenderze, Louisie MacNeice i C. D. Lewisie, którzy wyróżnili się zresztą i na innych polach literatury. Dowiadujemy się, że osiągnęli oni w latach trzydziestych pewien wpływ społeczny, ale że w istocie „nie pragnęli oni socjalizmu, lecz odkupienia Anglii przy pomocy elity, oddanej sprawom społecznym". Podobne informacje rozciągnięte są na cztery strony, ale nie doszukamy się ani zdania, z którego moglibyśmy się dowiedzieć, na czym polega odrębność i znaczenie poetyckie tej czwórki, jakie mieli osiągnięcia, do jakiego należeli nurtu literackiego itd. Trudno się zresztą temu dziwić, skoro na str. 317 Bidwell wyznaje, że w okresie ostatnim: „Ja osobiście odżyłem. Lata niepojmowania nowoczesnej poezji angielskiej wywołały we mnie kompleks niższości. Dziś co i rusz natrafiam w *New Statesman and Nation, Twentieth Century, Encounter* — na utwór poetycki, który mogę zrozumieć. Wyraźny jest też nawrót do dawniej tak pogardzanych rzeczy, jak rymy, przecinki i kropki". Jest rzeczą zupełnie zrozumiałą, że każdy chce opanowywać swoje kompleksy — nie powinien wszakże robić tego tak wyraźnie cudzym kosztem. Nie możemy wymagać od człowieka pozbawionego smaku, by odczuł wielkość poetycką Eliota — ale od autora oceniającego postawę społeczną twórcy *Ziemi jałowej* musimy żądać, by nie pomijał na przykład słynnej *Pieśni miłosnej A. J. Prufrocka*. Inaczej ocena wypadnie nieuczciwie.

Bidwell widocznie bardzo nie lubi Eliota. Biada pisarzom, których nie lubi autor *Pół wieku literatury angielskiej:* zostają oni spreparowani na własne karykatury. Najbardziej jednak dezorientuje czytelnika fakt, że choć Bidwellowska klasyfikacja pisarzy jest często krańcowo różna od ogólnie przyjętej (uważa on na przykład MacDiarmida, Gibbona i Seana O'Casey za największych pisarzy brytyjskich epoki), nigdzie nie przedstawia nam swoich kryteriów oceny. Jedyną nicią przewodnią jest klasyfikacja według sympatii politycznych omawianego pisarza. I ona nie jest zresztą konsekwentnie stosowana.

Poza tym w ocenach panuje zupełny chaos, wywoływany między innymi przez dziwaczne krzyżowanie się anglofobii autora z jego sympatiami do literatury o tematyce bliskowschodniej i do wybujałej erotyki. Anglofobia przejawia się nie tylko w atakowaniu prze-

* George Bidwell: *Pół wieku literatury angielskiej. 1900—1950.* Kraków 1957. Wydawnictwo Literackie; str. 447.

jawów angielskiego patriotyzmu, takich na przykład, jak strofa Brooke'a:

Jeżeli zginę, wiedzcie myśląc o mnie:
Jest skrawek ziemi kędyś w polu obcym,
Który jest Anglią: Proch drogi ogromnie,
Droższy niż ziemia leży pod tym kopcem.

Widoczna jest przede wszystkim w zestawie pisarzy, wysuwanych przez Bidwella na czoło: MacDiarmid i Gibbon są Szkotami, używającymi angielskiego z przymieszką dialektu, Sean O'Casey jest Irlandczykiem (niezrozumiałe jest, dlaczego Bidwell użył w tytule swej książki słowa „angielska"). Pierwszy i trzeci są niewątpliwie utalentowanymi pisarzami, ale nie zasługują na takie wyróżnienie. Już samo używanie dialektu skazuje MacDiarmida na marginalność, a O'Casey przez chęć powiedzenia zbyt wielu rzeczy na raz wpada często w ekspresjonistyczną bełkotliwość. Casus G. L. Gibbon jest zupełną pomyłką — co widać choćby ze streszczeń jego powieści, podanych przez Bidwella. Orientalizm Bidwella daje o sobie znać na przykład w faworyzowaniu napuszonego *Hassana* J. E. Fleckera. Jest on też gotów wybaczyć T. E. Lawrence'owi pracę w wywiadzie i propagandę imperialistyczną, ponieważ w *Siedmiu filarach mądrości* dał piękne opisy Bliskiego Wschodu. Bidwell powiada zresztą, że „wówczas można będzie ocenić bezstronnie poetyczną atmosferę, piękno stylu i dramatycznego napięcia tej świetnej opowieści (...), kiedy jej niebezpieczny wpływ przestanie już działać". Dla Kiplinga wszakże, który był przecież doskonałym pisarzem a którego imperialistyczne zapędy są już dziś zupełnie niekomunikatywne, znajduje autor epitety w rodzaju „wulgarny, sadystyczny apologeta imperializmu". To wreszcie, że Bidwell gustuje w erotyce, i to nie specjalnie subtelnej, możemy łatwo stwierdzić na podstawie licznych aluzji, anegdot czy choćby zamieszczonego na str. 284 rzekomo „symbolicznego" opisu nagiej kobiety.

Jest dla mnie zagadką, skąd zaczerpnął autor tak zupełnie nieprawdziwe informacje na temat biografii Conrada, a zwłaszcza jego małżeństwa. Każdy, kto zetknął się z pamiętnikami Jessie Conrad, przetrze ze zdziwieniem oczy na widok obrazka żony w apoteozie, jaki kreśli Bidwell. Niepojęte jest także, dlaczego najsłabszą powieść Conrada, *Złotą strzałę*, nazywa „arcydziełem". Być może nie czytał tej książki, podobnie jak nie czytał *Miłości wśród artystów* Shawa, skoro mówi o niej, że „odtwarzała życie Beethovena i zdradzała dojrzałość i wnikliwość, opartą na marksizmie".

Uwagi Bidwella na temat angielskich wydawców i czasopism są o tyle ciekawsze, że autor ma tu mniej okazji do wygłaszania opinii o literaturze, często opartych na zwyczajnym niezrozumieniu omawianych książek *(Napoleon z Notting Hill* Chestertona, *Broń na sprzedaż* Greene'a. *Garść prochu* Waugh). Niepokoi wszakże widoczna w tych rozważaniach skłonność do żądania od wydawców, by utrzymywali wszystkich ludzi pióra. Omawiając zgubne skutki pogoni wydawców za zyskiem (co autorowi wydaje się nienaturalne) Bidwell stwierdza, że „klasycznym przykładem" są antologie poetyckie, które zawierają mnóstwo liryki, a „mało utworów poetyckich pisanych w duchu walki"(?). Odkąd to liryka jest tak pokupna? Nieprawdą jest, że w wymienionych antologiach *(Oxford Book of English Poetry* i *Golden Treasury,* wyd. Collinsa) brak wierszy Shelleya czy Byrona (choć ze względu na charakter zbiorów nie zamieszczano w nich większych poematów), podobnie jak nieprawdą jest, że Campbell czy Morris byli większymi poetami od... Wordswortha.

Bidwell zajmuje się także krytykami i słusznie podkreśla znakomity talent Desmonda MacCarthy'ego, ale na ogół jego sądy w tym dziale stoją na granicy śmieszności. F. R. Leavisa, znakomitego krytyka, którego prace odegrały tak wielką rolę między innymi w odradzaniu się popularności George Eliota i Conrada, nazywa „krytykiem dla pisarzy". I. A. Richardsa, jednego z najbardziej wpływowych teoretyków literatury i krytyki w XX wieku, zupełnie nie zrozumiał, co widać choćby ze zdania: Richards „dochodzi do zupełnie nienaukowych konkluzji, mianowicie, że poezja nie jest dla matematyków, ponieważ do obowiązków poety nie należy stwierdzanie prawdy. Poezja powinna się ograniczać do »pseudostwierdzeń«".

Jeśli idzie o tłumaczenie, można mieć wiele pretensji do redakcji stylistycznej, która nie zadała sobie trudu, aby uczytelnić tekst. Znajdujemy zdania zupełnie niezrozumiałe, np. na

str. 200 czytamy o Partii Pracy, „która zdobyła w wyborach większość nad konserwatystami i liberałami łącznie, ale nie oddzielnie". Podobnie na str. 157 znajdujemy tajemnicze słowa: „zła wola kleru i świecącej nieobecnością arystokracji sprowadziły cały kraj" itd. Szczęściem autor podaje tytuły książek zarówno w tłumaczeniu, jak w brzmieniu oryginalnym — bo wiele z nich brzmi po polsku niesamowicie *(Historia angielskiej kadencji prozatorskiej* zamiast *Historia rytmu prozy angielskiej).*

Wybrałem tylko garść przykładów i cytatów, które można by ciągnąć w nieskończoność, książka liczy sobie bowiem czterysta trzydzieści stron. Pomijając sprawę dobrego czy złego smaku autora, uderza lekceważenie problematyki literackiej, a w rezultacie i czytelnika. Jest to rażący przykład krytycznego sekciarstwa, tym szkodliwszego, że przybranego w szaty marksistowskiej ortodoksyjności. Bidwell kilkakrotnie atakuje „tak zwany lewicowy tygodnik *New Statesman and Nation*". Ale gdzież są w Anglii nie „tak zwane" lewicowe tygodniki o większym zasięgu? Nie bądźmy utopistami — w warunkach angielskich *New Statesman*, pismo skądinąd doskonałe i bynajmniej nie stosujące w działach kulturalnych „kanonu arystokratyczno-ziemiańskiego"(?), jest istotnie lewicowy. Po przeczytaniu książki Bidwella przeciętny czytelnik albo nabije sobie głowę głupstwami, albo utwierdzi się w przekonaniu o bezsensowności wszelkich ujęć literatury ze społecznego punktu widzenia.

Zestawianie *Pół wieku literatury angielskiej* z *Forces in Modern British Literature* jest właściwie bezcelowe. Praca Tindalla,* profesora literatury angielskiej Columbia University w Nowym Jorku, imponuje erudycją, dojrzałością sądów, szerokością horyzontów myślowych. Pewne podobieństwo jest jednak uderzające: Tindall także skłonny jest do stosowania przy wyróżnianiu nurtów literackich wyznaczników politycznych — dwa rozdziały jego książki noszą nawet tytuły *Lewica* i *Prawica*. Ten wyznacznik nie zastępuje mu jednak istotnej literackiej klasyfikacji i oceny — i jakkolwiek pamięta o konserwatyzmie Eliota czy Conrada, nie zapomina o ewolucji Seana O'Casey od irlandzkiego nacjonalizmu do komunizmu, a Spendera od socjalizmu do liberalizmu, to jednak stwierdzenia te nie odgrywają nigdy roli etykietek, stanowiących namiastkę analizy roli i odrębności literackiej tych pisarzy. Tindall nigdzie nie wypowiada wprost swoich społeczno-politycznych przekonań i zachowuje godny podziwu i naśladowania obiektywizm w sądach, jest jednak krytykiem o wyraźnie lewicujących sympatiach.

Z ciekawym, choć bardzo dyskusyjnym zastosowaniem kryterium społecznego stykamy się już we wstępie, gdzie autor daje ciekawą próbę włączenia całej literatury współczesnej do nurtu romantycznego. Za główne cechy romantyzmu uznaje w swojej koncepcji transcendentalizm, dążności badawcze i mieszczańskość. Uzasadnia zaś swój pogląd następująco:

> Poczynając od Renesansu, humanizm i nauka starały się rozerwać „łańcuch bytów", jednoczący wszystko od najwyższych do najniższych regionów rzeczywistości. Poszukując zagubionej duchowej części rzeczywistości, niektórzy romantycy starali się połączyć ją z materią przy pomocy religii lub symbolu. Poezja symbolistów, entuzjazm metodystyczny, ruch oxfordzki i orientalizm są tego typowymi rezultatami. Inni wszakże starali się znaleźć zadowolenie duchowe w przedmiotach świeckich: kwiatach, górach, ruinach, poganach, bohaterach i w przeszłości. Łatwo nasuwają się tu na myśl Shelley, Thoreau, Carlyle, Rimbaud, Dostojewski (?), Shaw i D. H. Lawrence. W miejsce osiemnastowiecznego przekonania, że kościoły to kościoły, a kwiaty to kwiaty, ci transcendentaliści, starający się odnaleźć znaczenie w świecie znaczenia pozbawionym, podsuwali cud. W *Science and Modern World* Whitehead nazywa romantyzm powtórnym odkryciem wartości.
>
> Klasycyzm czerpie korzyści z ograniczeń. Wiek XVIII, określając granice rzeczywistości, osiągnął w ich obrębie doskonałość. (...) Jane Austen, doskonała w swojej dziedzinie, była obojętna na wszystko poza nią. Ale niektórzy jej współcześni, zniecierpliwieni ograniczeniami, rozpoczęli badania obszarów leżących ponad, obok i poniżej rzeczywistości pani Austen. Dla późniejszych artystów rzeczywistość obejmowała wszystko — od materialnego do niema-

* William York Tindall: *Forces in Modern British Literature.* 1885—1956. New York 1956. Vintage Books; str. XI, 316, XX.

terialnego, wszystkie grupy ludzkie, wszystkie stopnie świadomości. Z pomocą nauki, symbolu i mitu badacze ci stopniowo poszerzali tereny doświadczeń i — niezależnie od tego, czy odbywało się to kosztem doskonałości — wzbogacali sztukę.

Wzbogacenie to zbiegło się z wyłonieniem obecnej klasy panującej. Ograniczenia miały charakter arystokratyczny. Gdy kapitał zajął miejsce sztuki, bunt przeciw ograniczeniom stał się buntem mieszczańskim. Szybkie zmiany w technice, tak charakterystyczne dla przemysłu mieszczańskiego, stały się typowe dla mieszczańskiej sztuki. Romantyzm, stając się wyrazem klasy średniej, stał się tryumfem smaku tej klasy. Nieważne jest to, że wielu artystów romantycznych bywało wrogami klasy średniej — bo skoro klasa panująca określa swoich wrogów, zarówno nasi artyści jak i ich sztuka muszą być mieszczańscy. Czy lubimy romantyzm i klasę średnią, czy też nie — jesteśmy mieszczańskimi romantykami. Literatura współczesna wzrusza nas nie tylko dlatego, że jest ważna, piękna i że się rozwija, ale i dlatego, że jest naszym wyrazem.

Nie trudno zauważyć, że o ile zawarte w wywodzie Tindalla zasadnicze rysy literatury współczesnej wydają się trafnie i oryginalnie wskazane, to ich genealogia budzi poważne wątpliwości. Można też powiedzieć, że tak rozciągnięty znaczeniowo termin „romantyzm" przestaje cokolwiek znaczyć i że należałoby ewentualnie używać raczej jakiegoś terminu specjalnego, zachowując tradycyjną nazwę dla użytku kierunku, dominującego w literaturze pierwszej połowy XIX wieku.

Układ materiału jest w książce Tindalla daleki od chronologicznego uporządkowania. Powoduje to nawet pewne zamieszanie i zamącenie obrazu twórczości poszczególnych pisarzy, a także trudność w rozpoznaniu ogólnego wyglądu literatury w poszczególnych okresach. Ale autor postawił sobie za zadanie nie prezentację sylwetek, lecz wydobycie głównych tendencji i nurtów. Ujęte one zostały w tytułach rozdziałów: *Wychodźcy* (raczej — eskapiści), *Lewica, Prawica, Rozczarowanie, Korytka zolizmu, W pogoni za patronem, Strumień świadomości, Podświadomość, Dżungla symboli, Mit i człowiek pierwotny*. Tindall nie zajmuje się jednak nigdzie oceną prądów czy tendencji tematycznych, ale wyłącznie oceną konkretnych dzieł.

Jest wnikliwy, subtelny i dowcipny („uważani swego czasu za czerwonych, pisarze generacji Audena byli tylko mocno różowi"). Stosuje przy tym zdrową zasadę większej surowości w stosunku do dzieł uznanych i klasycznych, które zdobyły już uznanie współczesnych i stoją przed sądem historii, mniejszej zaś wobec książek nowych, które jeszcze nie odsłoniły w pełni swego oblicza, nie zdążyły ujawnić właściwej wartości. Nie pobłażając nikomu stara się odnaleźć w każdym zasługującym na to pisarzu stronę najmocniejszą, właściwość najbardziej oryginalną. To zjednywa mu sympatię czytelnika nawet wówczas, gdy nie można się z nim zgodzić. Gorąco polecam tę równie kształcącą jak pasjonującą książkę wszystkim zainteresowanym literaturą angielską. Warto też pomyśleć o możliwości jej przekładu.

Zdzisław Najder

KÄSTNER DO NIEMCÓW

Erich Kästner będzie wnet jubilatem — w lutym przyszłego roku ukończy sześćdziesiąt lat. Jest publicystą, autorem świetnych esejów, poetą, prozaikiem, komediopisarzem — a przede wszystkim satyrykiem z bożej łaski. Ma wykształcenie typowe dla intelektualisty niemieckiego, jest doktorem filozofii a równocześnie posiada niezwykły talent humorystyczny, bardzo nietypowy dla współczesnej literatury niemieckiej.

Chociaż z początkiem Trzeciej Rzeszy jego książki zostały zabronione i spalone, pozostał w Niemczech. Dlaczego nie opuścił kraju? Niedawno odpowiedział na to w następujących słowach: „Kiedyśmy prosili Carla von

Ossietzky'ego, aby potajemnie przekradł się przez granice, ów odpowiedział po krótkim namyśle: »Będzie niewygodniej dla nich, jeśli zostanę«". Prawdę mówiąc Erich Kästner jest i dzisiaj „niewygodny". Wciąż przestrzega przed nawrotem faszyzmu w Niemczech zachodnich, pisze i przemawia przeciwko zbrojeniom atomowym. Prasa niemiecka często drukuje jego artykuły pełne goryczy, ostre i namiętne w tonie, bezkompromisowe w argumentacji.

W dwudziestych latach Kästner zasłynął w Niemczech satyrycznymi wierszami o treści społecznej i politycznej, które wyśmiewały bezlitośnie wady jego ziomków. *Serce na talii, Hałas w zwierciadle, Śpiew między krzesłami* — oto tytuły jego pierwszych tomów poetyckich. Najcelniejsze utwory tych zbiorów autor zebrał w roku 1938 w książce *Liryczna apteczka domowa doktora Ericha Kästnera*. Te wiersze, spokrewnione w duchu z satyrycznymi poezjami Tuwima, są — niestety — Polsce nieznane i warto by pomyśleć o wydaniu choćby niewielkiego wyboru poezji tego pisarza. Kästner chętnie współpracował także, jak Tuwim, z kabaretami literackimi, po drugiej wojnie światowej ze słynną monachijską „Schaubude". Owocem tego flirtu z estradą kabaretową jest tom satyrycznych tekstów pod tytułem *Codzienny kram*.

Spośród komedii Kästnera należy się pierwszeństwo *Szkole dyktatorów*, która zrobiła przed dwoma laty karierę na scenach zachodnich Niemiec. Akcja tej „tragicznej komedii", jak brzmi podtytuł, toczy się w kraju totalistycznej dyktatury. Władzę wykonuje oficjalnie prezydent państwa, malowana kukła, ciągniona na sznurku przez klikę zbrodniarzy. Dyktatorzy prowadzą „szkółkę", w której tresują kreatury bliźniaczo podobne do prezydenta. Urzędujący prezydent, gdy tylko okazuje nieposłuszeństwo, zostaje sprzątnięty, a jego miejsce zajmuje następny sobowtór. Obywatele państwa nie wiedzą o tych zmianach i są przeświadczeni, że wciąż rządzi dawny prezydent. Sztuka świetnie odtwarza moralną nicość i patologię dyktatorskiej władzy, skrzy się dowcipem i celnymi paradoksami.

Starsi czytelnicy polscy znają Kästnera głównie z jego zabawnej powieści *Trzej panowie na śniegu*, natomiast młodsi mają ogromną przewagę, gdyż w ostatnich dwóch latach otrzymali w darze od „Naszej Księgarni" między innymi *Emila i detektywów, Latającą klasę, 35 maja* i *Anię czy Manię*.

Kästner mówi o sobie, że „nie zna się na polityce", jednakże często zabiera głos w sprawach dotyczących życia publicznego Niemiec zachodnich. Niedawno wypowiedział się przeciwko uzbrojeniu atomowemu Bundeswehry, a 10 maja, w dwudziestopięciolecie pierwszego *autodafé* książek w hitlerowskich Niemczech, wygłosił dłuższe przemówienie w Hamburgu, na zebraniu zachodnio-niemieckiego PEN-clubu. Tę mowę, charakterystyczną dla wielu pisarzy zachodnich Niemiec, zaniepokojonych o przyszłość ich kraju, podajemy poniżej w obszerniejszych fragmentach:

„Od czasu gdy zaczęto pisać książki, pali się je na stosach. Od czasu gdy istnieje pierworodztwo, istnieje nienawiść. A że nie można sprzedać ducha, wiary i sztuki ani za miskę soczewicy, ani za żadną inną cenę, Ezaw przemienia się w Kaina, zaś Jakub umiera jako Abel. Zawiść, która nie widzi drogi, szuka jedynego wyjścia: zbrodni. Kto nie potrafi wznieść świątyni Artemidy, musi chwycić do ręki żagiew i podpalić ją, efezyjską świątynię, która lśni w słońcu. Ale wszystko zrozumieć, nie oznacza bynajmniej: wszystko przebaczyć! Ponieważ kara ściga winę jedynie w księdze prawa, nie zaś w księdze historii, musi się w przyszłości na czas pomyśleć o zapobieżeniu zbrodni. O tym będę właśnie mówił. Dzisiaj, kiedy nauki przyrodnicze stały się moralnymi (albo niemoralnymi) dyscyplinami, jest bardziej niż kiedykolwiek wskazane, byśmy nie uważali niemoralności w polityce i w historii za zjawisko naturalne.

Historia ducha i wiary jest zarazem historią barbarzyństwa i przesądu. Historia literatury i sztuki jest zarazem historią nienawiści i zawiści. Historia wolności jest jednocześnie historią ucisku, a płonące stosy są punktami zapalnymi historii. Kiedy nietolerancja zaciemnia niebo, ludzie ciemności podpalają stosy i przemieniają noc w dzień radości. Wtedy popełnia się, wśród ognia i dymu, mord na litera-

turze. Wtedy *pars pro toto* przeradza się w *ars pro toto*.

Słowa Henryka Heinego z *Almansora*: „Tam, gdzie się pali książki, pali się w końcu i ludzi", dotyczyły wprawdzie hiszpańskich *autodafé*, a przecież stały się wyrocznią.

Krwawa czerwień stosów wiecznie się zieleni.

...Kiedy 10 maja 1933 roku niemieccy studenci we wszystkich miastach uniwersyteckich rzucali nasze książki w ogień, wyczuwaliśmy: tutaj spełnia się polityka, tutaj dzieje się historia. Płomienie tego politycznego pożaru nie dadzą się ugasić. Ich języki rozpełzną się po żer i przemienią Niemcy, a może i całą Europę, w ziemię spaloną. Tak, czuliśmy, stanie się i tak się stało. Leżało to w opacznej naturze rzeczy.

Krzątali się wielce przy pochodniach i ogniu owi pirotechnicy władzy. Rozpoczęło się pożarem Reichstagu, a skończyło pożarem Kancelarii Rzeszy. Rozpoczęło się marszem z pochodniami, skończyło ognistym pogrzebem.

Płonęły ognie. Na placu Opery w Berlinie. Na placu Królewskim w Monachium. Na placu Zamkowym we Wrocławiu. Przed kolumną Bismarcka w Dreźnie. Płonęły w każdym uniwersyteckim mieście w Niemczech. Studenci w brunatnych mundurach trzymali straż honorową. W Berlinie ustawili się w szeregi przed uniwersytetem i biblioteką, patrzyli na stos i odwrócili się tyłem do swojej *alma mater*, do pomników braci Humboldtów przed głównym wejściem. Patrzyli zuchowato przed siebie, owi studenci. Spoglądali na stos, gdzie krzyczał „mały diabeł z pudełka" (Goebbels), a komilitoni ładowali cetnarami książki do ognia. Przeżyłem już niebezpieczniejsze i groźniejsze zajścia, ale nikczemniejszych, proszę państwa, nie przeżywałem!

Cóż to, pomijając owo odrażające zjawisko, stało się tego wieczoru? Czyż i tym razem wrzeszczał demoniczny kapral i włóczęga z Braunau nad Innem? Nie. Czy książki rzucili w ogień jego maruderzy i gawiedź? Nie. Stało się coś o wiele potworniejszego, coś niewiarygodnego: doktor filozofii, uczeń Gundolfa (Goebbels), wezwał niemieckich studentów, by spalili siebie samych i niemieckiego ducha. Było to zabójstwo i zarazem samobójstwo. Intelektualne Niemcy zabiły siebie i niemieckiego ducha, inicjator zaś mówił o sobie, że i on jest pracownikiem „myśli". Był to nie tylko mord i samobójstwo, to był mord kazirodczy, był to, mówiąc matematycznie, mord masowy i samobójstwo do trzeciej potęgi.

...Nie krzyknąłem w obliczu stosu, nie pogroziłem pięścią, ścisnąłem ją tylko w kieszeni. Dlaczego opowiadam o tym? Dlaczego to wyznaję? Dlatego, że zawsze, kiedy jest mowa o przeszłości, mówi się także o przyszłości. Dlatego, że nikt z nas i w ogóle nikt nie potrafi odpowiedzieć na pytanie dotyczące odwagi, zanim sam nie został wystawiony na próbę. Nikt nie wie, czy został zrobiony z materii, z której decydująca chwila kształtuje bohaterów. Żadnemu narodowi, żadnej elicie nie wolno założyć rąk i zaspokoić się nadzieją, że w potrzebie, w skrajnej potrzebie znajdzie się odpowiednia ilość bohaterów.

A gdyby nawet tysiące bohaterów odważyły się na słowo i czyn — przyszliby oni za późno. W nowoczesnym, niedemokratycznym państwie bohater staje się anachronizmem. Bohater bez mikrofonów i bez echa w dziennikach staje się tragicznym błaznem. Jego wielkie zalety ludzkie, choćby nie ulegały wątpliwości, pozostają bez skutków. Staje się on męczennikiem, oficjalnie umiera na zapalenie płuc. Staje się bezimiennym nekrologiem.

...Wydarzenia, które zaszły pomiędzy 1933 a 1945 rokiem, powinny były zostać zdławione najpóźniej w roku 1928. Potem już było za późno. Nie trzeba czekać, aż walka o wolność zostanie nazwana zdradą kraju. Nie trzeba czekać, aż kula śniegowa przemieni się w lawinę. Trzeba rozdeptać toczącą się kulę śniegu. Lawiny już nikt nie powstrzyma. Lawina zatrzymuje się wtedy, kiedy już wszystko pogrzebie.

Oto nauka, oto wniosek ostateczny z tego, co nam się przydarzyło w roku 1933. Oto wniosek, który musimy wyprowadzić z naszych doświadczeń i który jest zakończeniem mojego przemówienia. Zagrażające dyktatury można zwalczyć, zanim przejmą władzę. Jest to sprawa kalendarza, a nie bohaterstwa. Kiedy Owidiusz pisał swoje *„Principiis obsta!"*, kiedy zawo-

łał: „Zwalczaj początek!", miał na myśli nie tak ponure sprawy. A kiedy potem pisał: *„Sero medicina paratur!"*, a zatem mniej więcej: „Później żadne leki nie pomogą!", nie myślał ani o polityce, ani o dyktaturze. Pomimo to ostrzeżenie jego obowiązuje w każdym, a więc i w naszym wypadku. Mimo to obowiązuje tutaj i dziś. Mimo to obowiązuje zawsze i wszędzie."

rk

„NOWE RZECZYWISTOŚCI"

Na rynku księgarskim NRF ukazały się trzy interpretacje współczesnej literatury: *Statt einer Literaturgeschichte* Waltera Jensa, *Die deutsche Literatur der Gegenwart* Karla Augusta Horsta i *Die neuen Wirklichkeiten (Linien und Profile der modernen Literatur)* Günthera Blöckera.

Horstowi, który na dwustu osiemdziesięciu stronicach usiłuje dać obraz współczesnej literatury niemieckiej, krytyka zarzuca nierównomierne potraktowanie różnych autorów, eksponowanie jednych i niewytłumaczone pomijanie innych. Autor stara się ustalić nurt rozwoju od roku 1933 do 1945, operując syntezami, które mogą stanowić płaszczyznę dyskusji. Jens natomiast odchodzi od historii, dając osiemnaście esejów, podczas gdy Blöcker — dwadzieścia dziewięć, przy czym dziesięć portretów powtarza się u obu badaczy — są to sylwetki: Prousta, Joyce'a, Faulknera, Woolfa, Gide'a, Benna, Brocha, Musila, Thomasa Manna. We wszystkich trzech opracowaniach na czoło wysunięta została proza. Horst dość sumarycznie i ogólnikowo traktuje dramat i lirykę. Jens wprowadza dramat Brechta, trzeciego, jak twierdzi, wielkiego pisarza współczesnych Niemiec, obok Benna i Tomasza Manna. Autorzy wszystkich omawianych prac zgodnie podkreślają rolę, jaką odgrywają w literaturze nauka i filozofia. „Współczesna twórczość nie jest nigdy tylko i wyłącznie poezją, jest jednocześnie nauką i filozofią" — mówi Jens. Założeniem książki Blöckera jest, jak twierdzi krytyka, przeświadczenie o bogactwie i głębi literatury współczesnej, „o nowych rzeczywistościach", których jest ona wyrazem, przy czym Blöcker szuka zaczątków „nowej" literatury w okresie znacznie wcześniejszym, niż się zazwyczaj sądzi. Melville i jego *Moby Dick* to dla niego początek nowoczesności, nie tylko dlatego, że powieść ta „stanowi mit, lecz również dlatego, że widać w niej wyraźnie oznaki pracy laboratoryjnej". Blöcker wyznacza pisarzowi ważną funkcję, podkreśla doniosłą rolę twórczości: „Straciwszy pewność, że na nią skierowana jest uwaga Boga, jednostka tym silniej pożąda instancji, której powołaniem byłoby szukać prawdziwego sensu istnienia. To zadanie człowiek współczesny poruczył artyście, który jest wieszczem nie tylko tego, co ma przyjść, ale tego, co jest".

Książka Blöckera stała się przedmiotem dyskusji zarówno w NRF, jak i w NRD. Dokładną jej analizą i interpretacją zajmuje się Ernst Fischer w artykule *Die Mystifikation der Wirklichkeit (Sinn und Form,* I, 1958). Punktem wyjścia jest tu przetłumaczona na język niemiecki książka Colin Wilsona pt. *Qutsider,* która nasuwa wiele analogii z książką Blöckera. Wilson, który — jak twierdzi Fischer — dość niefrasobliwie traktuje opracowywany materiał, lekceważy fakty i podaje często informacje błędne na temat spraw skądinąd znanych. Operuje jednocześnie bardzo apodyktycznymi sformułowaniami jeśli chodzi o pojęcie tzw. „outsidera". Outsider — to człowiek, który staje w obronie prawdy, którego wewnętrzna istota jest ukryta, którego zadaniem jest poznanie samego siebie, który odrzuca życie w postaci, w jakiej ono istnieje, i prawdę swą wypowiada w sposób egzystencjalistyczny. Tragedia jego polega na tym, że nie może stworzyć nowej wiary; stąpa po ziemi niczyjej, między niebem a piekłem, obcy wszystkim sprawom, nie wiedząc, do-

kąd zaprowadzi go instynkt. Outsider jest jednak człowiekiem religijnym w szczególnym znaczeniu. Istnieje dla niego pojęcie „grzechu pierworodnego", „wybawienia" i „potępienia", równocześnie zaś jest wyzwolony z „przekleństwa" więzów społecznych, balastu zbędnych idei. Jedyną wartością jest istnienie, religijna kontemplacja — to ratunek. Outsider, jednostka samotna, może się wznieść nawet na wyżyny świętości.

Günther Blöcker, analizując twórczość 29 pisarzy i widząc w niej „nowe rzeczywistości", twierdzi, że żyjemy w świecie, który jest w najwyższym stopniu sztuczny, wyobcowany. W uwagach o Gotfrydzie Bennie mówi o świecie niezagospodarowanym, gdzie stare hamulce straciły swą siłę, gdzie człowiek pozostawiony jest samemu sobie, i to w okresie, kiedy instynkt poznania zwraca się przeciwko własnemu „ja", z jego tysiącem wątpliwości. Termin „wyobcowanie" powtarza się w odniesieniu do wielu pisarzy jako centralny problem nowych czasów. Nigdzie jednak nie wspomina się — jak twierdzi Fischer — że zagadnienie to stanowiło przedmiot głębokiej analizy Hegla i Marksa. Według Marksa, przy kapitalistycznym sposobie produkcji proletariusz, zmuszony sprzedawać swą siłę roboczą, ubożeje proporcjonalnie do rozmiarów swej produkcji, w wyniku przywłaszczenia pracy najemnej przez kapitał. Z produkowanych przez siebie towarów stwarza kajdany swej niewoli, zwiększając potęgę kapitału, który go wyzyskuje i panuje nad nim. W ustroju kapitalistycznym wyobcowana praca ujarzmia i poniża nie tylko klasę robotniczą, ale, ogólnie biorąc, całe społeczeństwo; przez alienację pracy stosunki między ludźmi przekształcają się w stosunki między rzeczami, tracąc ludzki charakter i ludzką treść. Przywrócenie ludzkich wartości pracy może nastąpić jedynie przez zniesienie własności prywatnej, która czyni z ludzi jednostki izolowane, przeciwstawiające się sobie wzajemnie wskutek konkurencji i pogoni za zyskiem. Alienacja, podstawowe zjawisko społeczne właściwe ustrojowi kapitalistycznemu, odnosi się do rzeczywistości metafizycznej i wiecznej, a więc niejako zostaje usprawiedliwiona. Człowiek — mówi Fischer — czuje się wyobcowany, przy czym uczucie to potęguje się z czasem przez rozdźwięk między świadomością społeczną a olbrzymimi osiągnięciami techniki, która może być źródłem zniszczenia człowieka, ale również jego zbawieniem. Nabiera to szczególnej wymowy teraz, kiedy materia dematerializuje się, „natura" staje się zimną abstrakcją, a człowiek przestaje być miarą rzeczy.

Tym się tłumaczy nastrój współczesnych „straconych pokoleń", które po dwóch wojnach uważają siebie za przedmiot ciemnych kalkulacji. Czy nie postawiono ich wobec faktów dokonanych, czy nie wleczono jak martwych z jednego piekła w drugie? Nie wierzą w ejapopeę postępu, funkcjonującego jak ruchome schody, które same wynoszą ludzi na powierzchnię. Nie wierzą w istnienie klas i ich walkę; kolektywowi społecznemu przeciwstawiają „kolektyw kosmiczny". Właśnie Blöcker mówi o takim kolektywie ponad społeczeństwem, o wspólnocie praelementów, o zespoleniu się w tym, co wieczne i bez granic. Często, jak twierdzi Fischer, ta ucieczka od kolektywu społecznego przetwarza się w ucieczkę do maszyny. Człowiek chce być szprychą, kółkiem, cząstką, aby tym mocniej uświadomić sobie własną „nieważność", zrzucić odpowiedzialność za wszystko, co się dzieje. Odrzucają patetyczne słowa wszelkich ideologii, uciekają od bezsensownego, ich zdaniem, świata, od bezużytecznej działalności, szukając ponad obecną rzeczywistością rzeczywistości iluzorycznej, gdzie życie wydaje się im więcej warte. Człowiek, który wyłącza się z rzeczywistości przez izolację od życia i działania, pogrąża się w analizie momentów własnej egzystencji. Nie mając punktu zaczepienia w rzeczywistości — kapitalizm ich mierzi, komunizm przeraża — stają się twórcami mitów. Stąd szczególna rola twórczości. Twórczość Hermanna Brocha to dowód — twierdzi Blöcker — że cała poezja i wielka sztuka zmierzają do mitu; mit zaś jest „naiwnością zaczątków, mową pra-głosek, pra-symboli, odkrywanych przez każdą epokę na nowo. To irracjonalne, bezpośrednie widzenie świata... Wstrząsem, głębokim przeżyciem wewnętrznym jest nie to, co się dzieje, lecz to, co jest". Literaturę działania zastępuje literatura istnienia. Współczesny pisarz to odkrywca nowej rzeczywistości,

przemawia „językiem najpełniejszego, prawdziwego realizmu, który obejmuje całokształt rzeczywistości, nie jak tamten szkolarski realizm, którego błędy ciążą na nas jeszcze dotąd, który realną, uchwytną powłokę zjawiska bierze za rzecz samą".

Ci, którzy zamierzają przekształcić rzeczywistość — to ludzie „duchowo niedojrzali". Dojrzałość następuje wtedy, kiedy pojmie się całą ułomność świata, która może być złagodzona, nigdy usunięta. „Człowiek dojrzały wyzwala się z więzów rzeczywistości zdeformowanej przez cel, prowadzi samotną rozmowę, dialog egzystencjalistyczny, który wynosi go ponad to, co użytkowe, ponad ideologie, który pozwala mu zetknąć się z tajemną istotą świata." Stąd mitologizowanie śmierci. W studium o Brochu Blöcker mówi, że „śmierć jest godziną absolutu. Człowiek jest istotą wydaną już od urodzenia na pastwę śmierci. Dobrowolne przyjęcie śmierci — to niezbędne dopełnienie i zakończenie życia". Fischer przeciwstawia się temu stanowisku. Mit śmierci, jak wszystko inne, co pod nazwą mitu rzuca się na rynek, służy, jego zdaniem, wyobcowaniu człowieka, zahamowaniu jego działalności społecznej; utwierdza przeświadczenie, że los zmienić się nie da, że „istnienie" przyjąć trzeba takim, jakie jest.

Sama terminologia przytoczonych z Blöckera cytatów budzi poważne zastrzeżenia krytyka. Co oznaczają słowa, którymi się Blöcker posługuje? Czy słowo religia to religia? Czy mit — to fantastyczne odzwierciedlenie niezbadanej rzeczywistości, czy też konstrukcja literacka? Co znaczy „istnienie", a co „działanie"? Co znaczy „tajemna istota świata"? Czy „istnienie" to biologiczny los człowieka? Cykl narodzin i śmierci? Czy śmierć — to znaczy śmierć, czy „godzina absolutu"? Co znaczy izolacja od rzeczywistości społecznej i pojmowanie istnienia jako egzystencji wewnętrznej, wolnej od wszelkich stosunków z rzeczywistością? Jeżeli Günther Blöcker mówi o realizmie, który powinien ogarnąć całą rzeczywistość — można mu przyklasnąć, kiedy polemizuje z literaturą, która ślizga się po powierzchni zjawisk, traktując je jako same zjawiska — można się z tym zgodzić, kiedy literaturę taką nazywa literaturą „szkolarskiego realizmu" — można mu powiedzieć, że to nie jest ani realizm szkolarski, ani nieszkolarski, że nie jest to realizm w ogóle. Nikt nie zaprzeczy, że istnieje wiele powieści, których autorzy uważają się za realistów, choć to literatura dwuwymiarowa, w której błąkają się płaskie cienie, bez kształtu, bez marzeń i smutków, że istnieje literatura, która jest zaprzeczeniem wielowymiarowości. Kiedy Günther Blöcker mówi o pełnym bohaterze, ma na myśli jednostkę aspołeczną, gdyż społeczność to tylko nieistotna powłoka, która musi opaść, aby wyłoniło się to, co praludzkie, archaiczne, egzystencjalistyczne.

Kwestionując wagę użytych przez Blöckera terminów, ich brak precyzji, Ernst Fischer nie zgadza się również z jego interpretacją dzieł sztuki. Czy *Moby Dick* Melville'a to mit? Czy pieśń o bohaterstwie i wielkości człowieka, o jego zespoleniu z innymi ludźmi, to mit? Co wobec tego nie jest mitem? Fischer stara się wykazać, że to wielka powieść realistyczna w duchu Swifta i ludzi Oświecenia. Dotyczy to również drugiej powieści Melville'a — *Billy Budd*, w której Blöcker mistyfikuje „winę tragiczną", by mimo wszystko, jak twierdzi Fischer, zachować to, co jest.

Blöcker nazwał swą książkę *Neue Wirklichkeiten*. Wybrał pisarzy, których uważa za twórców nowej rzeczywistości. Czy można mówić o twórcach nowej rzeczywistości i nowej literatury, o odkrywcach nowych możliwości językowych pomijając np. Majakowskiego, Brechta, Laxnessa, O'Caseya? Pisarze ci wyobcowaniu człowieka przeciwstawili jego zrośnięcie się z kolektywem, jego wiarę w konieczność przetworzenia rzeczywistości w duchu sprawiedliwości społecznej, byli burzycielami wszelkiej mistyfikacji społecznej. Dlatego przemilcza ich Blöcker — konkluduje Fischer zamykając swą ciekawą polemikę z autorem *Nowych rzeczywistości*.

Barbara Rafałowska

RZYMSKIE ROZMOWY O POEZJI

Pod koniec ubiegłego roku na zaproszenie Włoskiego Towarzystwa Przyjaźni z ZSRR przybyła do Rzymu grupa radzieckich poetów i krytyków, którzy przeprowadzili ze swymi włoskimi kolegami długą, czterodniową dyskusję na temat poezji współczesnej. Redakcja nasza wybrała z bogatego materiału dyskusyjnego cztery przemówienia — Leonida Martynowa, Giancarla Vigorelli, Angela Marii Ripellina i Aleksieja Surkowa, które zamieszczamy poniżej. Czytelników, których zainteresuje włosko-radziecki dialog o poezji, odsyłamy do nr. 4 miesięcznika radzieckiego *Inostrannaja Litieratura*, który opublikował stenogramy większości wygłoszonych przemówień.

LEONID MARTYNOW

Nie jestem mówcą, nie umiem wygłaszać przemówień, postaram się być jak najbardziej lakoniczny.

Powiadają, że artysta dostrzega rzeczy, których nie może dostrzec nie-artysta. Jest to, moim zdaniem, opinia niesłuszna. Ludzie nie są ani ślepi, ani głusi. Artysta potrafi jednak wnieść do wielu spraw maksymalną jasność. Niekiedy jasność ta po prostu oślepia i onieśmiela tych, którzy nie mogą się rozstać z książkowym, przestarzałym podejściem do życia. W zdecydowanej jednak większości wypadków ludzie doskonale rozumieją: „Tak, świat jest właśnie taki i takie właśnie kryje w sobie niebezpieczeństwa! Sami również widzieliśmy i czuliśmy, że tak się właśnie mają sprawy, nie uświadamialiśmy sobie tylko, co z czego wynika. A artysta dobitnie wyraził nasze myśli i nadzieje!".

Tak więc istota rzeczy nie sprowadza się bynajmniej do metafor i hiperbol, o których wspominał wczoraj jeden z mówców, lecz do uchwycenia sensu teraźniejszości, co pozwala z kolei na spojrzenie w przyszłość.

Od tego właśnie chciałem zacząć. Po drugie — była tu mowa o kierunkach w sztuce. Muszę powiedzieć, że żaden kierunek, żadna szkoła czy szkółka nie budzą we mnie entuzjazmu. Czy Majakowski był futurystą? Czy Jesienin był imażynistą? Bardzo wątpię. Ale każdy z nich był na pewno samym sobą. I to chyba stanowiło ich jedyną, wspólną cechę. Albowiem wszyscy wielcy pisarze podobni są do siebie tylko pod tym względem, że niepodobni są do nikogo, prócz samych siebie. Tylko pod tym względem, że każdy na swój sposób odrzucał uświęcone kanony, stwarzając dzieła nowe i niepowtarzalne — oto wspólna cecha wielkich artystów słowa. Jeśli zaś mamy mówić o kierunkach, to uznaję jeden naprawdę ważny kierunek — naprzód!

„Wolnego! — powiedzą mi zwolennicy szkół i kierunków. — Istnieje przecież jakieś następstwo w zmianie kierunków, istnieje przecież tradycja!" Owszem, istnieje. Jeśli już jednak mowa o tradycji, jestem zdania, że nowatorstwo polega na kontynuowaniu tradycji Majakowskiego, nie zaś na kopiowaniu go przez pisanie wierszy schodkami.

Przysłowie mówi: „Powtarzanie jest matką nauki". Zgoda: powtarzanie jest matką nauki, lecz śmiertelnym wrogiem twórczości, bowiem dzieło sztuki jest niepowtarzalne. I skoro już mowa o tradycji, to chciałbym powiedzieć, że należy nie naśladować, lecz k o n t y n u o w a ć. W każdej literaturze żywej toczy się ustawiczna walka między kontynuatorami a naśladowcami, przy czym zwyciężają k o n t y n u a t o r z y, zwycięża życie.

Jeśli chodzi o naszą literaturę, to cieszę się z jej osiągnięć i uważam, że u nas, przynajmniej w ostatnich czasach, szablony nie są w estymie. Ludzie doskonale odróżniają kontynuatorów od naśladowców. A hiperbole nie są potrzebne, ponieważ rzeczywistość jest ważniejsza i większa od wszelkich hiperbol.

Przyjaciele! Ludzkość dokonuje olbrzymich wysiłków. Toczy się walka o pokój i szczęście. Prawdziwa sztuka wyraża właśnie owe dążenia ludzkości. Ludzie garną się do sztuki, ponieważ szukają nie hiperbol, lecz prawdy, ponieważ pożądają prawdy i oczekują pomocy. I dlatego właśnie musimy starać się, żeby przedmiotem naszych polemik i dyskusji stały się rzeczy doprawdy najistotniejsze. W tym wspólnym wysiłku musimy być tak jednomyślni jak nigdy przedtem! Ale przecież właśnie w tym celu spotkaliśmy się tu dzisiaj.

Poeci włoscy licytują się ze sobą, chcąc nadać swym wierszom znaczenie absolutne i nieprzemijające. Ta ich pasja jest w jakimś sensie charakterystyczna dla całej naszej poezji. Nawet nasz przyjaciel Quasimodo uznał za stosowne wyładować swoją poetycką złość na krytyce jako takiej. Quasimodo zajmuje tę pozycję już od dawna. W jego wypadku jest ona usprawiedliwiona: będąc poetą przedwojennym, zdołał w znacznie większym stopniu niż wielu innych wyrazić przemiany, które dokonały się w latach wojny, i starał się, zachowując wierność samemu sobie, znaleźć nowe formy dla tych treści, podobnie jak i dla poszukiwań przejściowego okresu powojennego. Zgodziłbym się nawet, że ma rację zarzucając krytyce czy też poszczególnym krytykom, iż nie zdołali odczuć w jego wierszach owej atmosfery przemian i przewartościowania wartości, która jest tak charakterystyczna dla naszej poezji.

Jak widzicie, mówimy o przemianach i rewizji poglądów; jest to jeszcze jeden dowód na to, że poezja nasza już za długo zajmuje miejsce krytyki oraz że, osiągnąwszy szczyty hermetyzmu, dążyła do nadania sobie wartości absolutnej, wartości prawdy stojącej ponad dogmatami.

Ta okoliczność, że dziś hermetyzm został zastąpiony przez tak genialne słowo jak eksperymentalizm, który wyraża zgodę dosłownie na wszystko, a w poezji, krytyce i w powieści dokonuje się ustawicznych doświadczeń — potwierdza moją opinię, że znajdujemy się nadal w dziedzinie krytyki, czyli w dziedzinie rewizji poglądów, a nie w dziedzinie poezji, to znaczy w dziedzinie twórczości, co nie wyklucza bynajmniej, że w poszczególnych wypadkach możemy z uznaniem powitać narodziny konkretnych indywidualności poetyckich, prozatorskich i krytycznych.

Jeśli jednak pominiemy te sporadyczne zjawiska i spróbujemy naszkicować obraz ogólny, to wypada podkreślić, że wszyscy nadal zajmujemy stanowisko, które można by określić mianem krytycznej rewizji poglądów. Zastrzegam się przy tym, że wcale nie pragnę pomniejszać jej znaczenia ani konieczności, ponieważ w atmosferze konformizmu należy z satysfakcją podkreślić, że przynajmniej literaci zajmują stanowisko krytyczne i dążą do zrewidowania wartości.

Jesteśmy profanami nie znającymi w dostatecznym stopniu literatury radzieckiej, wydaje się jednak, że nasi radzieccy przyjaciele zajmują zupełnie inne stanowisko. Nie są oni krytykami i stanowczo nie chcą nimi zostać. Tak wybitny poeta, jak Martynow — nieliczne jego wiersze, z jakimi zetknęliśmy się, naprawdę wstrząsnęły nami i podbiły nasze serca — postawił tu problem tożsamości człowieka i artysty. Postawił go szczerze i uczciwie, za co jesteśmy mu wdzięczni, a jednak nie możemy powiedzieć, by rozwiał nasze wątpliwości.

Wczorajsza dyskusja sprowadzała się do patetycznej wymiany zdań błyskotliwych, lecz bezużytecznych — na temat, czy jesteśmy optymistami, czy też pesymistami. Wydaje mi się, że takie ujęcie jest naiwne. Wniosek, jaki z tego wynika, jest następujący: albo nasz hiperkrytycyzm zaprowadził nas tak daleko, że nie jesteśmy w stanie tworzyć, albo też na odwrót — absolutny optymizm naszych radzieckich przyjaciół budzi w nas konsternację właśnie z racji, powiedziałbym, swojego absolutnego optymizmu, z braku głębokiego podejścia krytycznego i jakiegoś zadziwiającego, jeśli się tak można wyrazić, zdrowia psychicznego. Spróbujmy zbadać, czy rzeczywiście wszystko jest złe w naszym krytycyzmie i czy wszystko jest złe w owym zbawiennie dobrym samopoczuciu radzieckich przyjaciół.

Każdy człowiek, a zwłaszcza krytyk, z najwyższą niechęcią godzi się na wnioski tak banalne, jak refren przeboju tanecznego. Mimo wszystko muszę jednak stwierdzić, że obie strony mają rację. Ta oczywista prawda ujawni się jednak dopiero wówczas, gdy starczy nam odwagi, by spojrzeć prosto w twarz olbrzymim różnicom, które nas dzielą. Jest to jedyna szansa znalezienia jakiegoś komponentu i doprowadzenia naszego dialogu do rzeczowych konkluzji. W przeciwnym wypadku, nie bacząc na wszystkie nasze kongresy i spotkania, będziemy zawsze rozmawiać jak ludzie stojący na antypodach.

Sądzę, że cały problem sprowadza się do tego, abyśmy my, ludzie Zachodu, zdołali uratować słowo przed dwuznacznością i fałszem.

Czytano tu niedawno Rimbauda. A Rimbaud mówił, że trzeba zmienić świat. Obecnie Rosjanie (nie wdaję się

w tym miejscu w oceny polityczno-społeczne, jednakże jest to fakt, którego nie mogą negować nawet ich przeciwnicy) zmienili świat. Tak — Rosjanie zmienili swój świat. Być może, iż stąd wynika ich zrozumiały, choć nieco zaskakujący pogląd, że skoro rozwiązali już zagadnienia historyczno-polityczne i społeczne, to i poezja może być prosta i całkowicie naturalna. Poeci radzieccy wierzą w swój świat — oto dlaczego konflikt między światem idei a światem rzeczywistości przestał być dla nich problemem. Warto dodać, że chociaż znamy literaturę radziecką nader pobieżnie, w kształtowaniu się tej pozycji były rozmaite okresy.

Okres rewolucyjny, który w dziedzinie poezji okazał się najważniejszy, dał Majakowskiego i Jesienina; po tym okresie rewolucyjnym nastąpił okres, że tak powiem, bardziej konformistyczny, kiedy to poeci radzieccy upajali się treścią swych wierszy i mało pracowali nad środkami wyrazu poetyckiego. Dziś natomiast, gdy objęli w posiadanie całą różnorodność treści, dążą, mówiąc banalnie, do nadania tym nowym treściom znanej formy, szlifują ją i, być może, ustępują pod tym względem rozmaitym zachodnim chwytom lub też powracają częściowo do techniki parnasistów, symbolistów i innych kierunków literackich.

My zaś (mówiąc w sposób najbardziej ogólnikowy) zajmujemy się czymś najzupełniej przeciwstawnym. Mamy poza sobą trzydzieści lat poezji, dla której forma posiadała znaczenie decydujące, kroczyliśmy od pustej formy d'Annunzia do formalistycznej poezji Ungarettiego (w drugim okresie jego twórczości), aby przybić do brzegów formalizmu Montalego. Rzecz jasna, nie mam tu na myśli ich indywidualności poetyckich: wystarczy poczytać Ungarettiego, aby przekonać się, jak skończona i doskonała jest jego poezja. Mówię o wadach, ponieważ nasza włoska literatura zawsze brała, niestety, przykład z najgorszych cech twórczości poszczególnych poetów. Naszą literaturę urzekają zjawiska negatywne, a nie prawdziwe skarby, które można znaleźć chociażby u Ungarettiego. Co więcej, szalejący niczym powódź „ungarettyzm", który ogarnął połowę twórczości poetyckiej ostatnich czasów, wyrządza krzywdę samemu Ungarettiemu.

Nie zdążyła się jeszcze wykrystalizować indywidualność poetycka Montalego, a już „montalizm" nie tylko zaczął zarażać innych, lecz obrócił się, niczym bumerang, przeciwko samemu poecie. Dlaczego tak się dzieje? Dlatego, że takie są wady i przywary naszego społeczeństwa, takie są jego sprzeczności, które jak dotąd nie uległy zmianie.

Dziś zajmują nas rzeczy odmienne od tych, które dokonują się w nowej i w najnowszej poezji rosyjskiej. Odżegnujemy się od wszelkich pokus formalizmu, postulujemy uznanie nowych treści — nawet z uszczerbkiem dla formy — ponieważ uświadomiliśmy sobie klęski, jakie poniosła nasza kultura w kategoriach moralnych, społecznych i politycznych. A przecież to po tych klęskach zabrzmiało słowo poetyckie, słowo, które uważaliśmy za jedynie ważne, wystarczyło jednak uderzyć nim o mur historii, by odskoczyło natychmiast z powrotem, niczym miedziak.

Oto dlaczego, mówiąc trywialnie, twierdzimy dzisiaj, że jesteśmy zajęci eksperymentalizmem. Cóż to wszystko znaczy? Oznacza to, że jeszcze nie wybadaliśmy jak należy, co trzeba robić, i zdajemy sobie jedynie sprawę, iż wszystkie dotychczasowe osiągnięcia — z wyjątkiem zasług poszczególnych jednostek — są niewiele warte lub nawet zupełnie bezwartościowe. Znajdujemy się w okresie przewartościowania wartości, w okresie poszukiwań, staramy się odnaleźć nowe rysy w obrazie człowieka, którego omal nie zagubiliśmy całkowicie, uwierzywszy w swej próżności, iż sublimuje się on w postaci samego poety. Wszystko, co charakteryzuje naszą literaturę po 1943 roku, sprowadza się do tych spraw zasadniczych. Szukamy nowych treści, nowych uczuć, dążymy do tego, by artysta lub poeta, który, zdawałoby się, potrafi stworzyć świat przy pomocy słowa — zstąpił na ziemię z wysokości i odnalazł słowa zwykłe, codzienne, naturalne i proste, które mogą podziałać na świadomość każdego człowieka.

ANGELO MARIA RIPELLINO

Nawiążę do spraw, o których tak pięknie mówił Vigorelli.

Przede wszystkim pragnąłbym rozwiać obawy, które budzą w nas formuły ciążące jeszcze na radzieckiej teorii poezji.

Ubiegłej soboty wieczorem wróciłem ze Związku Radzieckiego, gdzie miałem

okazję poznać bliżej nastroje i dążenia poetów radzieckich w ich własnym środowisku, w ich mieszkaniach prywatnych, a nie podczas oficjalnych ceremonii i spotkań.

Jestem przekonany, że nawet w warunkach polemiki, sprzeczności i braku zrozumienia poezja rosyjska po ponurych latach niedawnej przeszłości przeżywa dziś mimo wszystko okres wyraźnego i rokującego nadzieję rozkwitu. Najważniejsze jest, jak sądzę, że poezja rozwija się nie bacząc na gromkie słowa, które poeci powtarzają z miną kapłanów: słowa-dogmaty, słowa-nalepki, słowa-slogany. Doprawdy nie warto przykładać zbyt wielkiej wagi do nieustannych i uprzykrzonych nawoływań, do walki z pesymizmem w obronie optymizmu, do walki z poezją niedostępną dla ogółu, ze sztuką dekadencką, do której jak do worka wrzuca się najrozmaitsze zjawiska artystyczne (swoją drogą nikt jeszcze nie wytłumaczył, czym jest właściwie dekadentyzm). Gdybyśmy uwierzyli we wszystko, co zostało wypowiedziane w małostkowych polemikach, to doszlibyśmy do wniosku, że poeci radzieccy żyją w całkowitym oderwaniu od rzeczywistości i od swego społeczeństwa.

Dzisiaj, kiedy chmury się już rozproszyły, poeci nie wiedzą sami dokładnie, co należy rozumieć przez pesymizm, a co przez optymizm. Wiera Inber opowiadała, że w Związku Radzieckim wiersze wychodzą w potężnych nakładach. To znakomicie. Wiem, że naród rosyjski z niezwykłym zapałem garnie się do książki (czytają wszyscy, do szoferów i sprzątaczek włącznie), wiem, że naród rosyjski głęboko interesuje się poezją. Czytelnik rosyjski nie zadaje sobie jednak pytania, czy poeta jest pesymistą, czy jest smutny, czy też wesoły. Prości ludzie znają na pamięć Jesienina, jego najbardziej nawet ponure wiersze (na przykład *Czarny człowiek*). Tak, znają na pamięć i nie zadają sobie pytania, czy jest smutny. Lubią go. Nie ulega przy tym wątpliwości, że lubią go bardziej niż poetów brawurowych, specjalistów od panegiryków. Przecież nie można twierdzić, że Jesienin nie odzwierciedla epoki radzieckiej tylko dlatego, że jest pesymistą. Jeśli zapragnę odczuć atmosferę Moskwy okresu NEP-u i kosmiczne impulsy lat rewolucji, to sięgnę po wiersze Jesienina. Niesłuszne jest także twierdzenie, że Pasternak nie odzwierciedla epoki jedynie dlatego, iż jest poetą kameralnym i pisze skomplikowane, wyrafinowane utwory. Mimo wszystkie jego wahania i poszukiwania, mimo iż wielu rzeczy nie zdołał wypowiedzieć do końca, epoka ukazuje się nam w jego wierszach tak jasno i wyraziście, jak tylko może się ukazać w dziele artysty, który, oślepiony jej blaskiem, starał się pojąć wielkie procesy historyczne, zachodzące w Związku Radzieckim. Tak zwane skomplikowanie i gmatwanina słowna nie zaniepokoją wyrobionego czytelnika, nie oddalą go od poety. Nigdzie nie jest powiedziane, że wszyscy poeci powinni być dostępni dla całego narodu; c a ł y naród, nawet tak żarliwie garnący się do poezji i kultury, jak naród rosyjski, nie może czytać w s z y s t k i c h wierszy. Byłoby rzeczą potworną, gdyby ludzie od rana do wieczora czytali wiersze. A zresztą, czy Majakowski zawsze jest tak przejrzysty? Są takie liryki Majakowskiego, które pod względem skomplikowanej struktury, splatania się obrazów poetyckich i wreszcie wyraźnych wpływów techniki kubistycznej nie ustępują absolutnie wierszom Pasternaka. W ZSRR nie każdy rozumie Majakowskiego. Wielu ludzi mówiło mi, że nie pojmuje jego utworów, a przypomnijmy sobie, że sprzedajni pismacy i pseudokrytycy też przygadywali poecie: „Włodzimierzu Włodzimierowiczu, niesposób was zrozumieć, piszecie mętnie, wasza poezja jest niezrozumiała". Tak, te słowa nie padły z ust robotników, lecz pseudokrytyków.

Mógłby ktoś zaoponować: „Tylko Majakowski z okresu kubo-futuryzmu jest trudny". To ogólnik.

Niesłychanie istotne więzi łączące Majakowskiego z kubo-futuryzmem negowane są jedynie dlatego, że kubo-futuryzm uważany jest za kierunek dekadencki. Pozwólcie jednak, iż oświadczę wam, że bez kubo-futuryzmu, bez eksperymentów słownych Chlebnikowa, nie byłoby nie tylko Majakowskiego z pierwszego okresu jego twórczości, lecz także i porewolucyjnego Majakowskiego. Semantyczny ładunek tej poezji, jej zabarwienie, jej leksykalna strategia związane są ciśle z kubo-futuryzmem. I nie ma się czego wstydzić. Czyż wstydzimy się związków Dantego z eksperymentami szkoły *„il dolce stil nuovo"*? W gruncie rzeczy poeci radzieccy lubią i eksperymenty, i szkoły, i tych poetów, których niekiedy zwalczają. Na tym

właśnie polega paradoks poezji radzieckiej. Są jeszcze tacy, którzy nie mogą rozstać się z wyblakłymi etykietkami, jednakże, ogólnie rzecz biorąc, dzisiejsza poezja radziecka pracuje, pracuje głęboko i konkretnie, nie zwracając już uwagi na ograniczenia, które sami poeci chcieli sobie narzucić. Pomyślcie tylko, krytykuje się na przykład ostro Chlebnikowa, twierdzi się w polemikach, że jest to poeta dostępny wyłącznie dla wybranych. A jednak wszyscy go znają...

Drodzy radzieccy przyjaciele! Powiedzmy sobie szczerze: któż z was nie zna wierszy Siewierianina, tego ckliwego, anemicznego, banalnego poety, prawdziwego przedstawiciela dekadencji, który mawiał o sobie: „Ja, geniusz Igor Siewierianin".

Nie chcę bynajmniej twierdzić, że poezja Siewierianina mogłaby oddać usługi nowemu społeczeństwu radzieckiemu, podkreślam jedynie, że nie ma granic dla poszukiwań w poezji, dla badania dokumentów poezji, i podkreślam, że przed poetami radzieckimi wszystko stoi dziś otworem.

Zdarzało mi się słyszeć podobne wypowiedzi na temat Kafki i Joyce'a. Są tacy, którzy całkowicie negują tych pisarzy, nie zadawszy sobie nawet trudu przeczytania ich dzieł. Powiedziano mi: „Kafka nie pomógłby niczym żołnierzowi radzieckiemu w jego bohaterskiej walce". Przecież to absurd. Istnieje wszakże poważna kategoria ludzi, którzy pragnęliby poznać Kafkę i Joyce'a. I byłoby rzeczą słuszną, gdyby mogli ich poznać.

Dojrzewa dziś we mnie przekonanie, że wiele z ukutych dawniej formuł straciło już część swego blasku.

Chciałbym powiedzieć parę słów i o Mikołaju Zabołockim, poecie, którego poznano obecnie we Włoszech. Zabołocki przeszedł od groteskowych wierszy w duchu Chlebnikowa i bliskich manierze Henri Rousseau do poezji refleksyjnej.

Nie przypomina on zupełnie człowieka, którego można by sobie wyobrazić na podstawie jego wierszy. Wygląda raczej na spokojnego farmaceutę, jest opanowany w ruchach, powolny i rozważny. Rozmawialiśmy z nim długo o rymie. Problem ten pasjonuje niesłychanie poetów radzieckich. Młody, impulsywny, pozujący z lekka na Jesienina poeta Jewtuszenko, który z pewnością jeszcze wiele dokona w poezji, mówił mi, że nie wyobraża sobie poezji bez rymu. A Zabołocki twierdzi, że nadmiar techniki grozi wierszowi zagładą. Zabołocki opowiada o swojej formule „MOM" (myśl — obraz poetycki — muzyka), opowiada o głęboko przemyślanej, powstającej w trudzie i pocie czoła poezji, o konieczności siedzenia przez bitych dziewięć godzin przy biurku, o tym, że czytelnikowi nie wolno dawać nic surowego, nie opracowanego, przybliżonego.

Staje mi w pamięci trzygodzinna rozmowa z poetą Mikołajem Zabołockim, który przy końcu naszej dyskusji wykrzyknął: „Jestem optymistą!". Cóż mogły oznaczać te słowa? Czytelnik, który czytał Zabołockiego, zna go jako poetę o skomplikowanej architektonice wiersza, poetę o szerokim diapazonie tonów, opiewającego smutek i radość, opiewającego człowieka w całym jego bogactwie duchowym. Dziś Zabołocki jest poetą skłaniającym się ku tradycjom klasycznym, w którego wierszach dźwięczą odgłosy Tiutczewa i Baratyńskiego. Jest poetą, którego twórczość wypływa z najlepszych tradycji rosyjskich. I oto w rozmowie ze mną, cudzoziemcem, specjalnie zabiega o to, by wypowiedzieć magiczne słowo „optymizm", którego mamy już powyżej uszu.

Drodzy radzieccy przyjaciele! Pozostawmy optymizm marszom z filmu *Świat się śmieje* i innym filmom podobnego autoramentu.

Poezja — jak nas sami uczycie — jest znacznie bogatsza i bardziej skomplikowana. Na szczęście, formuły nie kompromitują już dziś w najmniejszym stopniu poezji radzieckiej, formuły żyją w całkowitym oderwaniu od tekstów poetyckich, a o realnym istnieniu poezji świadczy dobitnie całe bogactwo jej odcieni.

Ta rozbieżność między polemiką a rzeczywistą sytuacją w poezji tłumaczy się również, moim zdaniem, okolicznością, że poziom współczesnej krytyki rosyjskiej jest niski, sami zaś poeci, gdy zabierają się do teoretyzowania, używają czasami nic nie mówiących słów i symboli. Zjawiają się oni wówczas przed nami w gorsecie schematów, zubożeni o wiele istotnych wartości. A przecież w życiu codziennym są to ludzie o szerokich horyzontach i bogatym życiu duchowym.

Oto jeszcze jeden przykład: znajduje się tu wśród nas Surkow, człowiek wyjątkowo sympatyczny i szczery. Wielu z was wie zapewne, że jego nazwisko

często trafiało na łamy prasy światowej w związku z rozmaitymi polemikami. Surkow jest poetą; poetą, który jak powiedział o sobie Majakowski, stanął na gardle własnej pieśni. Sądzę, że cierpiał i cierpi nadal z tego powodu, i kiedy opowiada nam o optymizmie, nieugiętości i bojowej poezji — nie można mu za bardzo wierzyć. To są polemiczne nawyki.

Zresztą Pasternak również rozmawiał ze mną o optymizmie, o tym, że poeta musi być komunikatywny, a ja, który tłumaczyłem jego wiersze, nie mogłem powstrzymać uśmiechu. Podobne twierdzenia stały się u poetów rosyjskich po prostu manierą. Sprzeczność ta powinna jednak zniknąć, najważniejsze są w gruncie rzeczy konkretne wyniki.

Chciałbym w tym miejscu zaapelować do moich włoskich przyjaciół, aby oceniali poezję radziecką na podstawie wierszy, a nie na podstawie polemiki. Chciałbym, aby uprzytomnili sobie, że w dzisiejszej poezji radzieckiej istnieje kilka kierunków. Uważaliśmy dotychczas błędnie — jest to częściowo i moja wina — że w poezji rosyjskiej jest z jednej strony arcykapłan Pasternak, z drugiej zaś amorficzna masa poetów bez nazwiska. To z gruntu błędny pogląd. Mimo całej miłości do Pasternaka, muszę powiedzieć, że jest on zaledwie cząstką poezji rosyjskiej i to cząstką należącą już w dużym stopniu do historii.

W swojej letniej siedzibie, wśród łąk i brzóz Pieriedielkino, w miejscu, które stało się świątynią poezji i Mekką dla cudzoziemców, Pasternak uwodzi swych gości niby syrena: rozmawia z nimi łagodnym, śpiewnym głosem, przyglądając im się nieco wypukłymi oczyma, sam zaś podobny jest do lunatyka, jak książę Homburg z tragedii Kleista. Miejcie się jednak na baczności! Poezja aktywna, poezja walcząca o nowe pozycje przebywa gdzie indziej.

Pasternak, poeta wielkiej miary, stoi na uboczu, z dala od jej nurtu; zamknął się w „wieży" i tam przyjmuje swych wielbicieli. Przestańmy robić z niego symbol największych wartości poetyckich, przestańmy uważać go za męczennika uciskanej przez złe moce poezji, przestańmy wreszcie patrzeć na niego jak na księżniczkę z bajki, która mieszka w zaklętym zamku.

Nie róbmy także z poezji radzieckiej zamku, w którym mieszka tylu a tylu Martynowów i tylu a tylu Słuckich. Poezja radziecka wyłania nowe elementy, nowe prądy i nowe postacie. Przyjrzyjmy się uważnie jej skomplikowanej strukturze, jej sprzecznościom wewnętrznym, bowiem czasy szarzyzny należą już do przeszłości. Zapamiętałem dziesiątki nazwisk, które zapowiadają się bardzo obiecująco. Wszystko to istnieje niezależnie od schematów, o których była mowa.

Chciałbym zwrócić się do mych włoskich przyjaciół z prośbą: pomagajmy poezji radzieckiej w jej rozwoju nie ślepym entuzjazmem, lecz krytyką. Chciałbym również wyrazić życzenie pod adresem naszych bardzo drogich przyjaciół radzieckich, aby uwolnili się od pustych formuł i osiągnęli różnorodność tematów, tendencji i głosów, jak w najlepszych latach poezji radzieckiej, w latach dwudziestych, w jej złotym wieku.

ALEKSIEJ SURKOW

W ciągu naszej przeszło dwudniowej dyskusji wypowiedziano wiele rzeczy ciekawych oraz wiele rzeczy, które ułatwiły naszą rozmowę. Słuchając tych przemówień doszedłem do przekonania, że nasze obecne spotkanie nie będzie ostatnie.

Nie powinniśmy sądzić, że w krótkim czasie dojdziemy do pełnego wzajemnego zrozumienia. Sądzę raczej, że zajmie to jeszcze sporo czasu. Żyjemy w różnych i dalekich od siebie wymiarach, nasze podejście do moralnych i intelektualnych kryteriów życia społecznego różni się od waszego, a i my sami różnimy się nieco od poetów, powiedzmy, włoskich czy francuskich. Większość z nas jest inteligentami w pierwszym pokoleniu. Oto dlaczego brak nam nieraz wyrafinowania i należytej precyzji poglądów. A jednak rozporządzamy, jak mi się wydaje, odpowiednim punktem wyjścia, który pozwoli na osiągnięcie obopólnego zrozumienia.

Przysłuchując się zdaniom, które padały tutaj w trakcie dyskusji, myślałem nieraz, że woda zawsze pozostanie wodą, a oliwa — oliwą, bywały jednak chwile, kiedy oliwa rozpuszczała się w wodzie, a to już było równoznaczne z sukcesem, ponieważ jest to pierwszy tego rodzaju dialog między wami a nami, między poezją Zachodu, która dźwiga na swych barkach starożytny i nieraz może zbyt masywny ładunek kultury,

a naszą poezją, która namiętnie pragnie osiągnąć szczyty kultury ludzkiej.

Chciałbym wnieść pewne propozycje, a zarazem przyjąć wobec naszych włoskich kolegów pewne zobowiązania.

Oto nasze pierwsze zobowiązanie. Po powrocie do stron ojczystych — do Moskwy, Leningradu i Kijowa — przy pomocy naszych pism i wydawnictw z największym obiektywizmem i jak najdokładniej poinformujemy naszych czytelników o wszystkim, co w tej sali powiedzieli na temat poezji nasi włoscy koledzy.

Postaramy się, aby wszyscy nasi poeci wzięli udział w tej dyskusji, która tu, w Rzymie, dopiero się rozpoczęła, i będziemy zabiegać o przeniesienie tej dyskusji na łamy naszej prasy literackiej. Budujemy teraz most nad rzeką wieloletniego niezrozumienia, a most taki winien się opierać na solidnych filarach.

Obecnie pragnąłbym odpowiedzieć na pytanie, które zadał mi Acrocca: poeta Acrocca prosił, by „ten pierwszy sekretarz" powiedział, jakie istnieją możliwości przekładu poetów włoskich na język rosyjski. Na wstępie pragnąłbym zaznaczyć, że stanowisko pierwszego sekretarza naszego Związku Literatów nie daje szczególnych powodów do radości. Jest to raczej poważny ciężar. Pierwszemu sekretarzowi zbyt rzadko udaje się pomówić w cztery oczy z piękną dziewczyną, która zwie się Muzą.

Nie mogę rozkazywać wydawcom, lecz wraz z obecnymi tu poetami radzieckimi chciałbym podjąć pewne zobowiązanie. Zrobimy wszystko, co w naszej mocy, aby nasz czytelnik poznał włoską poezję w przekładach, aby nasze pisma i gazety mogły śledzić jej rozwój. Mam nadzieję, że będziemy mogli kontynuować tę dyskusję w Moskwie. Może któryś z włoskich poetów znajdzie nieco czasu, by przekroczyć sławetną „żelazną kurtynę", a wówczas będziemy prowadzić dalej w naszym kraju rozpoczęty w Rzymie dialog. Jeśli uznacie to za stosowne, zaproponowałbym powołanie grupy pisarzy, która podjęłaby inicjatywę wzajemnego przekazywania informacji o tendencjach i duchu rozwoju poezji współczesnej w naszych krajach.

Takie są propozycje, którymi pragnęlibyśmy zakończyć te, jeśli nie doprowadzone do końca, to w każdym razie rozpoczęte rozmowy.

W dniu dzisiejszym szczególne wrażenie wywarły na mnie dwa przemówienia. Pierwsze z nich to mądre przemówienie Giancarla Vigorellego, drugie — ciekawe wywody profesora Ripellino. Sądzę, że te dwa przemówienia zawierają bogaty materiał do poważnej dyskusji o losach poezji naszych narodów i o poezji w ogóle.

Jeśli redaktorzy *Contemporaneo* zgodzą się przyjąć mnie w poczet swych współpracowników, to chętnie podyskutuję na łamach tego tygodnika z moimi przyjaciółmi, ponieważ na dalszą dyskusję w Rzymie nie pozostało nam już wiele czasu. Tylko jedno chciałbym jeszcze powiedzieć Vigorellemu, który twierdził, że poeci Zachodu żyją w cięższych warunkach niż nasi poeci. Nie mogę przyznać mu racji, ponieważ my żyjemy na tej połaci ziemi, na której zachodzą najgłębsze przemiany historyczne. Żyjemy w społeczeństwie, w którym w ciągu ostatnich czterdziestu lat całe klasy zostały dosłownie zmiecione z areny społecznej, w którym narodziły się nieznane dotychczas stosunki między ludźmi. Należy o tym pamiętać, kiedy rozprawia się o naszych wadach i zaletach.

Chciałbym rozwinąć myśl Vigorellego o pesymizmie krytycznym; nie jest wykluczone, że po dokonaniu pewnych zmian w terminologii moglibyśmy osiągnąć porozumienie w sprawie zasadniczej.

Dwa słowa o optymizmie. Nie chcę, by ktokolwiek spośród was wyobrażał sobie naszą poezję jako głupca tańczącego na pogrzebie. To byłoby niesprawiedliwe. Optymizm społeczeństwa, które kroczy nieprawdopodobnie ciężką drogą, nie może być optymizmem idiotów. Przeszliśmy przez krew, cierpienia i przez niebywałe wstrząsy. Na tym tle historycznym, na tle historii nie ma miejsca dla optymizmu głupców.

Wierzymy jednak w jutro ludzkości, wierzymy w człowieka, wierzymy, że jest on lepszy, niż niektórzy twierdzą. Naszym jedynym grzechem jest to, iż wierzymy w możliwość unicestwienia takiego porządku społecznego, który pozwala, żeby jednostki zasłaniały słońce milionom. Nasz optymizm jest optymizmem ludzi, którzy wiedzą, że zwyciężą.

Możecie oskarżać nas o szarzyznę i chropowatość języka, ale nie zarzucajcie nam konformizmu. Potrafimy umierać nie tylko w wierszach, potrafimy umierać także pod lufami karabinów. Dwukrotnie odparliśmy agresję państw

imperialistycznych. Znajduje się tu wśród nas kobieta, poetka Wiera Inber. W czterdziestym drugim roku, kiedy mieszkańcy odciętego Leningradu umierali z głodu, ujrzała i przeżyła rzeczy tak straszne, jakich nie znała chyba historia ludzkości. Spotkaliśmy ją, gdy powróciła z oblężonego Leningradu. Przywiozła nam wtedy *Południk Pułkowski*, poemat brzmiący jak hymn na cześć życia; sama stała się również zupełnie innym człowiekiem niż przedtem.

Drodzy przyjaciele! Jesteśmy ludźmi o skomplikowanych losach. Mając lat siedemnaście ujrzałem po raz pierwszy, jak w odległości półtora metra ode mnie zabijają człowieka. Mając lat osiemnaście po raz pierwszy w życiu strzelałem z karabinu maszynowego do ludzi, biegnących w kierunku mojego okopu. Życie zmusiło nas do rozwiązywania podstawowych problemów istnienia na polach gigantycznych walk rewolucyjnych.

We wszystkim tym przejawia się ostra dialektyka rozwoju nowego społeczeństwa, rozwoju, podczas którego zdarzały się błędy i niesprawiedliwości.

Prosimy was o jedno — postarajcie się ujrzeć nas takimi, jakimi jesteśmy, nie przykładajcie do nas miar i wzorów innego społeczeństwa, ponieważ miary te nie nadają się do określenia tych cech szczególnych, które są właściwe dla życia w naszych stosunkach społecznych. Tylko wówczas zrozumiecie w pełni wady i zalety naszej poezji. Przezwyciężyliśmy indywidualistyczny hermetyzm poezji. Wspaniały poeta rosyjski, Aleksander Błok, pisał:

Za miastem wyrosła odludna dzielnica,
Na gruncie chwiejnym i grząskim.
Poeci mieszkali tam — pyszałkowatym
Witając się wzajem uśmiechem.

Zdarzało się, że mieliśmy zbyt wielu nadludzi i zbyt mało ludzi zwyczajnych. Pragniemy, by poezja była człowiecza, a nie nadludzka. Pragniemy, by pomagała ona człowiekowi w jego życiu na ziemi, a nie komplikowała jego istnienia cudacznymi urojeniami. Pragniemy, by dzięki dobrym wierszom człowiek stawał się coraz piękniejszy, by rósł i nabierał tężyzny. Muszę przyznać, że włoskim poetom w większości ich przemówień przyświecały, chociaż nie zawsze dość wyraźnie, te same cele i że przemawiający w tej sali poeci pragnęli dać człowiekowi ten sam pokarm duchowy.

Pozwólcie, że zakończę swoje przemówienie inną cytatą z Błoka, która brzmi jak argument na korzyść kontynuowania naszego dialogu:

Poznaję cię, życie, uznaję
I witam tarczy pobrzękiem.

SREBRNE GODY „KAMENY"

Losy polskich czasopism literackich są bodaj najplastyczniejszym przykładem kruchości, łamliwości tradycji. W kraju, w chwili obecnej, tylko jedno pismo kończy ćwierćwiecze istnienia, a zarazem stanowi łącznik między współczesnością a dwudziestoleciem nie tylko dzięki tytułowi, ale i (o rzeczy najrzadsza z polskich rzeczy!) osobie wydawcy, a późniejszego redaktora naczelnego, realizującego z trudem, lecz konsekwentnie koncepcję podjętą 25 lat temu. Pismem tym — lubelska *Kamena*, pisarzem podtrzymującym je przy życiu przez wiele lat tylko własnym trudem i wytrwałością — Kazimierz Andrzej Jaworski.

Kamena powstała we wrześniu 1933 roku bardzo skromnie i cicho, nawet bez manifestu programowego opublikowanego na pierwszej stronie, w małym Chełmie Lubelskim, którego trzydzieści tysięcy mieszkańców ustosunkowało się zresztą do owej inicjatywy niewielkiej grupki nauczycieli obojętnie, a nawet, gdy idzie o władze miejskie, wręcz niekiedy wrogo. Koncepcja pisma w szczegółach krystalizowała się długo i właściwie krystalizuje się do dziś, w ogólnych zarysach zawarta już była w pierwszych, skromnych zeszycikach *Kameny*, wypełnionych poprzegi poezją — i tą tradycyjną, i tą bardziej, choć nie najbardziej, awangardową — publicystyką i krytyką literacką, a nade wszystko rzetelną sympatią, wręcz miłością do literatury i kultury tak polskiej jak słowiańskiej czy europejskiej, ale zawsze czystej, humanistycznej próby. Bo chociaż *Kamena* nie mieszała się z reguły bezpośrednio, publicystycznie w polityczne i społeczne konflikty i spory wypełniające nie tylko polskie dwudziestolecie — na jej kartach (już od pierwszego numeru począwszy, gdzie znalazł się żarliwy protest przeciw inwazji hitlerowskiej w Niemczech) redaktor i współpracownicy wypowiadali się często i jednoznacznie po stronie krzywdzonego człowieka, sprawiedliwości i prawdy, wypowiadali się przeciw aresztowaniu postępowych pisarzy (np. Adama Ważyka w 1933), drukowali utwory znamionujące rozeznanie ideowych składników bynajmniej nie tylko międzywojennej aury poetyckiej.

Można śmiało powiedzieć, że niemal wszyscy międzywojenni, a i powojenni poeci przesunęli się przez *Kamenę*. W *Kamenie* drukowali m. in. Władysław Broniewski, Zbigniew Bieńkowski, Jan Brzękowski, Janina Brzostowska, Józef Czechowicz, Stanisław Czernik, Marian Czuchnowski, Stanisław Ryszard Dobrowolski, Ignacy Fik, Kornel Filipowicz, Józef Andrzej Frasik, Leon Gomolicki, Paweł Hertz, Czesław Janczarski, Bruno Jasieński, Mieczysław Jastrun, Światopełk Karpiński, Jan Kott, Jalu Kurek, Stanisław Jerzy Lec, Józef Łobodowski, Jan Nepomucen Miller, Czesław Miłosz, Stefan Napierski, Jan Bolesław Ożóg, Leon Pasternak, Marian Piechal, Jerzy Pietrkiewicz, Włodzimierz Pietrzak, Stanisław Piętak, Seweryn Pollak, Julian Przyboś, Jerzy Putrament, Julian Rogoziński, Aleksander Rymkiewicz, Artur Sandauer, Bruno Schulz, Jan Śpiewak, Anna Swirszczyńska, Julian

Tuwim, Adam Ważyk, Jerzy Kamil Weintraub, Kazimierz Wierzyński, Stanisław Wygodzki, Juliusz Żuławski. Drukowali własne wiersze i przekłady, eseje, recenzje i polemiki, spierali się o drogi własnej twórczości i o ogólne kierunki poetyckie.

Wspomniałem o przekładach — ich wielka ilość, wypełniająca specjalnie przeznaczone kolumny czy numery (np. poezji francuskiej, poezji bułgarskiej), nie była rzeczą przypadku. *Kamena* szczególnie dbała o wiązanie rodzimej twórczości z ogólnoeuropejskimi nurtami poetyckimi, z mądrze, na ogół nie konserwatywnie, rozumianą tradycją, z wielkimi koryfeuszami literatury, Mickiewiczem, Puszkinem. Można śmiało powiedzieć, że wielu dawnych i nowszych wybitnych poetów obcych, zwłaszcza słowiańskich, pozostałoby dla polskiego czytelnika pusto brzmiącymi nazwiskami, gdyby nie akcja przekładowa *Kameny*, która nie ograniczyła się tylko do szpalt pisma, ale wpłynęła na powstanie „dużej" i Małej Biblioteki *Kameny*, gdzie ukazały się między innymi przekłady liryków niemieckich (Stefana Napierskiego), wierszy Sergiusza Jesienina i Aleksandra Błoka (K. A. Jaworskiego i J. Łobodowskiego), Jana Smreka (również K. A. Jaworskiego), nawet *Uwag o poezji* Bretona i Eluarda (tłumaczenie A. Wiznera).

W przekładach, artykułach, recenzjach i notkach informacyjnych szczególne przywileje posiadała literatura i kultura słowiańska. Twórczość rosyjska, ukraińska, czeska, słowacka, słoweńska była odnotowywana nie tylko w specjalnej, kończącej numer *Kronice słowiańskiej*, ale i przedstawiana szczegółowo w całym swym bogactwie i różnorodności.

I jeszcze jeden zakres *Kameny* trzeba pochwalić: stosunek do młodych, do debiutantów. Wiele z nazwisk, które wymieniłem przed chwilą i których nie wymieniłem, *Kamena* wprowadziła po raz pierwszy na zadrukowane szpalty, wiele osadziła mocniej w nurcie oryginalnej twórczości.

Lata wojny urwały szereg roczników z tych dwudziestu pięciu, jubileuszowych, *Kameny*, wtrąciły K. A. Jaworskiego i współwydawcę pisma, grafika i pisarza, Zenona Waśniewskiego, do obozu koncentracyjnego, z którego ten ostatni nie wrócił. *Kamena* została wznowiona w listopadzie 1945 roku, lecz nie potrafiła już się utrzymać w rytmie regularnych, periodycznych edycji. Nie pomogła i rozpaczliwa zamiana miesięcznika na kwartalnik. Numer 3—4 z lipca — grudnia 1949 roku, poświęcony poezji najwybitniejszego z lubelskich współpracowników *Kameny*, Józefa Czechowicza, był zarazem numerem ostatnim przed blisko trzyletnią przerwą.

Od roku 1952 wydawanie *Kameny* jako kwartalnika, później miesięcznika, a od 1957 — dwutygodnika przejmuje lubelski oddział *Kameny*, oczywiście z pomocą finansową regionalnych instytucji, przede wszystkim Rad Narodowych. *Kamena* zmienia zarazem w pewnej mierze swój profil, staje się bardziej pismem regionalnym.

Czcigodnej jubilatce pozostała jednak z dawnych lat jej zasadnicza pasja: bezkompromisowa sympatia dla poezji dawnej i coraz bardziej — może bardziej niż przed wojną — młodej, używając słowa, którego redaktor *Kameny* raczej nie lubi — awangardowej. Zapewne, można się krzywić i grymasić, że młodzi, którzy znaczą swoimi debiutami obecne stronice *Kameny*, są często jakoś nie wypierzeni, wątli. Ale — i to rozciąga się na wszystkie działy i aspekty *Kameny* — „tak krawiec kraje, jak mu materii staje", czyli — mówiąc mniej przysłowiowo — K. A. Jaworski wybiera i drukuje ten materiał, jaki do niego nadchodzi.

Na progu dwudziestego szóstego roku istnienia wypada *Kamenie* złożyć gratulacje i życzenia. Oczywiście, nie tyle pismu, ile ludziom: niestrudzonemu Kazimierzowi Andrzejowi Jaworskiemu, wytrwałej jego pomocnicy w latach powojennych, Marii Bechczyc-Rudnickiej, a także reszcie współpracowników ukrywających się w anonimowym kolegium, o którym mowa na końcu każdego numeru. Wypada cieszyć się z tych przerzedzonych przez lata wojny i niepowodzeń dwudziestu pięciu roczników *Kameny*, wypada życzyć następnej ćwierćsetki, jeszcze lepszej i ciekawszej, a co najważniejsze — bez bolesnych wyrw w numerach i współpracownikach. Po staropolsku — *ad multos annos!*

Zbigniew Pędziński

BRECHTIANA

W Niemczech wyszło z druku zbiorowe wydanie utworów scenicznych Bertolta Brechta, złożone z dziesięciu tomów. Nie jest to edycja krytyczna, jednakże spośród dotychczasowych wydań dzieł Brechta największa i zasługująca w dużej mierze na miano monumentalnej.

Wydanie noszące tytuł *Brecht. Stücke* ukazało się równocześnie w dwóch krajach niemieckich. W Niemieckiej Republice Demokratycznej edycję firmuje „Aufbau Verlag", w Republice Federalnej — „Suhrkamp Verlag", którego siedziba znajduje się we Frankfurcie nad Menem. Spis treści obu wyborów nie wykazuje różnic, natomiast teksty poszczególnych sztuk nie zawsze są identyczne. „Suhrkamp" z reguły daje pierwszeństwo pierwotnym wersjom, zaś „Aufbau" uwzględnia późniejsze zmiany i przeróbki autora.

Publikacja sztuk Brechta trwała około czterech lat: pierwszy tom wyszedł w roku 1955, ostatni w roku 1958. Całość obejmuje dwadzieścia cztery utwory, od *Baala* począwszy na *Kaukaskim kole kredowym* i *Dniach Komuny* skończywszy. Ogólna objętość edycji wynosi ponad trzy i pół tysiąca stron. Zachwyca jej szata graficzna — doskonały papier, ładna czcionka, gustowna oprawa z czerwonego płótna, chroniona szarokremową obwolutą.

Wybór zaopatrzono na wstępie krótką pracą Brechta *Przeglądając swoje sztuki*, pochodzącą z roku 1954, poza tym na końcu każdego tomu podano daty powstania utworów. Wydawcy zrezygnowali — niestety — z obszerniejszych not bibliograficznych i przypisów.

Wydanie to można uważać niejako za wstępną pracę poprzedzającą krytyczną edycję dzieł Brechta, którą przygotowuje „Archiwum Bertolta Brechta" przy Niemieckiej Akademii Sztuk w Berlinie (NRD). Na pełne wydanie dzieł Brechta trzeba będzie zapewne jeszcze sporo czasu poczekać, jako że olbrzymi dorobek pisarski tego autora jest nieuporządkowany. Wiele utworów autora *Puntilli* ma nieprzejrzaną ilość wersji i przeróbek, z których część zaginęła, poza tym doprowadzenie do ładu rękopisów i korespondencji rozproszonej po kilku kontynentach wymaga długich i żmudnych wysiłków. Tymi pracami kieruje Kuratorium, w którego skład wchodzą: wdowa po pisarzu, Helena Weigel, i Elżbieta Hauptmann, które Brecht ustanowił zarządczyniami swojej literackiej puścizny, oraz Rudolf Engel, dyrektor Niemieckiej Akademii Sztuk.

Warto przy tej okazji dorzucić kilka słów o pracach krytycznych poświęconych twórczości Brechta. Recenzji przedstawień teatralnych, artykułów, szkiców i rozpraw o jego twórczości i teorii scenicznej jest ogromna ilość. Są to jednak przeważnie krótkie rzeczy, zadziwia natomiast znikoma ilość monograficznych opracowań. Z tych ostatnich zasługują na uwagę dwie pozycje: książka Ernsta Schumachera *Dramatyczne próby Bertolta Brechta 1918—1933* wydana w roku 1955 w NRD, nakładem wydawnictwa „Rütten & Loening", oraz studium Volkera Klotza *Bert Brecht — esej o jego twórczości*, opublikowane w zachodnich Niemczech (wydawnictwo Hermann Gentner, Darmstadt 1958).

Książka Schumachera jest dużym, około 600 stron liczącym studium, omawiającym twórczość Brechta do chwili jego wyjazdu z Niemiec. Autor rozpoczyna od analizy niemieckiego ekspresjonizmu, z którego wyrósł twórca „teatru epickiego", po czym omawia dramaty i komedie według kolejności ich powstawania. Duży rozdział tej pracy zajmuje się teorią teatru epickiego. Schumacher podaje sporo szczegółów dotyczących historii Brechtowskich inscenizacji i dokładnie interpretuje treść i ideową zawartość twórczości autora *Matki Courage*, natomiast niedostatecznie zajmuje się analizą formy. Rozprawa Volkera Klotza jest fragmentaryczna i oświetla tylko kilka zagadnień, w szczególności problem dialogu i języka dramaturgii Brechta.

Osobna wzmianka należy się wreszcie specjalnemu numerowi świetnego miesięcznika (wydawanego przez Akademię Sztuk w NRD) *Sinn und Form*, poświęconego w całości Brechtowi. Jest to już drugi z kolei numer Brechtowski. Pierwszy wyszedł z druku przed kilku laty, drugi — w roku 1957, po śmierci Brechta. Ów ostatni, *Sonderheft*, liczący ponad 600 stron, jest prawdziwą kopalnią wiadomości o Brechcie. Zawiera dużo nie drukowanych tekstów zmarłego pisarza, wśród nich sztukę *Der aufhaltsame Aufstieg*

des Arturo Ui, kilka ciekawych rozpraw o dramatach i teoretycznych założeniach teatru Brechta i doskonale opracowaną bibliografię pióra Waltera Nubela. Ta ostatnia, o objętości 140 stron, dzieli się na dwie części: pierwsza obejmuje twórczość pisarza, druga prace krytyczne o Brechcie.

Niemieckie czasopisma literackie zapowiadają ukazanie się nowych prac monograficznych o Brechcie. Dyskusja o jego twórczości jest bardzo ożywiona w obu krajach niemieckich. Przedmiotem polemiki jest głównie teoria teatru epickiego, wywołująca mnóstwo sporów i komentarzy. Ale o tym następnym razem.

rk

„NIE MA NIC NA HORYZONCIE"

Jens Rehn był oficerem niemieckiej marynarki; ma obecnie 40 lat. Podczas wojny sprawował funkcje komendanta łodzi podwodnej. Jego debiut literacki — dziwna książka pt. *Nie ma nic na horyzoncie* — został w Niemieckiej Republice Federalnej, gdzie brak na ogół nowych talentów, uznany za najwybitniejsze wydarzenie literackie.

Cała akcja dzieje się na oceanie, na maleńkiej, pneumatycznej szalupie, wśród upalnej, cudownej pogody. Dwaj ludzie znaleźli się tu przypadkiem twarzą w twarz: lotnik amerykański i oficer niemieckiej łodzi podwodnej. Nie mają żadnego uzbrojenia, żadnego sprzętu, żadnych zapasów żywności czy wody; nie mają niczego do swej dyspozycji prócz kilku papierosów i flaszki whisky. Na horyzoncie nie widać nic, nie ma najmniejszej perspektywy pomocy i ratunku. Ci dwaj ludzie są jedynymi rozbitkami, ocalałymi po śmiertelnej walce, jaką samolot amerykański stoczył z łodzią hitlerowską.

„Teraz zapanował płaski spokój. Słońce płonęło nad nieruchomym morzem. Lekka para unosiła się nieruchomo nad brzegiem nieba. Łódź ledwie się poruszała. Niczego nie było widać na horyzoncie."

Tak się zaczyna opowieść Jensa Rehna. Dwaj bohaterowie książki są do siebie dosyć podobni: w tym samym wieku, podobnego pochodzenia społecznego, mają podobne wykształcenie i zainteresowania. Obaj byli zaręczeni. Narzeczona marynarza niemieckiego, Maria, umarła przed jego ostatnią wyprawą. Betsy, zaręczona z Amerykaninem, żyje, flirtuje, pije i dużo się śmieje, dla zamaskowania ogarniającego ją strachu. Wspomnienia o tych kobietach przeszywają od czasu do czasu świadomość dwóch bohaterów powieści.

Autor nie podaje ani nazwisk, ani imion obu podróżnych, przebywających na owej tragicznej szalupie. Określa ich tylko przydomkami: Amerykanin to Jednoręki, gdyż w czasie walki stracił jedną rękę; Niemiec nazwany jest po prostu Innym. Całe opowiadanie jest właściwie wielkim opisem agonii tych dwóch młodych ludzi. Ich rozmowa to tragiczna alternacja: jedno zdanie — zapalenie jednego papierosa, jedno zdanie — łyk whisky, jedno zdanie — okrzyk bólu.

Jednoręki Amerykanin jest dotknięty gangreną. Traci po kilku dniach drugą rękę, którą towarzysz na jego prośbę rzuca w morze. Po kilku dniach Amerykanin umiera w mękach potwornych, opisanych przez autora ze skrupulatną gruntownością i dokładnością. Opisy te są przerywane naukowo ścisłymi rozdziałami, dotyczącymi obserwacji na przedziwnie czystym niebie oraz medycznym studiowaniem destrukcyjnego wpływu pragnienia na ludzką skórę.

Od śmierci Jednorękiego zaczyna się zdwojona makabryczność książki. Pozostały przy życiu Inny nie może się długo zdecydować na wrzucenie trupa do morza. Nie może się na to zdecydować, gdyż doznaje lęku absolutnej samotności. Narracja przenosi się do USA, by pokazać narzeczoną Jednorękiego, Betsy, w momencie gdy ulega katastrofie samochodowej w ojczyźnie— i gdy jej amputują nogę. Owa obsesja okaleczenia jest bardzo charakterystyczna dla pewnego typu literatury współczesnej: w *Wizycie starszej pani* Dürrenmatta bohaterka, po oślepieniu i skastrowaniu dwóch ludzi, którzy złożyli przeciw niej fałszywe świadectwo, przechodzi po katastrofach samochodowych tyle amputacji, że składa się „niemal z samych protez". W okresie międzywojennym temat straszliwego okaleczenia (i jego skutków psychofizjologicznych) stanowił materię znakomicie zresztą napisanej sztuki E. Tollera *Der*

Hinkemann. Austriaccy recenzenci książki Jensa Rehna podnoszą, że Wiedeń nigdy nie podzielał owej literackiej obsesji, właściwej Niemcom czy Szwajcarom. Sławny był wypadek Georga Trakla, wielkiego poety austriackiego, który popełnił w roku 1915 samobójstwo nie mogąc znieść widoku okaleczonych towarzyszów.

Wróćmy do niezwykłej książki Jensa Rehna. Przeciwstawia on bezlitośnie wspaniałą pogodę na absolutnie pustym oceanie — samotnej tragedii ocalałego jeszcze na krótko bohatera. Z głodu, pragnienia i wyczerpania Inny majaczy. Zdaje mu się, że oto wrócił do łodzi Jednorękiej, zasiada na brzegu, ale już straszliwie obgryziony przez ryby, z twarzą wykrzywioną chichotem, by toczyć dialog z dawnym towarzyszem. Potem znika — raz jeszcze „wrzucony" do morza — ale miejsce jego zajmują setki i tysiące Jednorękich, trupów wypełniających cały kosmos, gdyż agonia jest, wedle autora, równoznaczna z procesem istnienia.

I oto na chwilę — tuż przed śmiercią Innego — wszystko znika. Zjawia się białe światło wraz z cudownie piękną zjawą zmarłej Marii, prawie jak w scenie Marysi z Widmem w *Weselu*. Zdaje się przez sekundę, że to ocalenie. Ale nie: to była kometa, niespodziewanie przeszywająca niebo, w momencie ściśle przewidzianym przez uczonych. Drugi z bohaterów opowieści Jensa Rehna ginie i na cichym oceanie pozostaje tylko precyzyjny zegarek, symbol absolutnego absurdu; zegarek wymierzający czas, co przestał mieć jakikolwiek sens i jakiekolwiek znaczenie.

Książka Jensa Rehna stała się wielkim wydarzeniem nie tylko w Niemczech. Jak kiedyś *Na Zachodzie bez zmian* Remarque'a czy *Wojna* Renna, wyraża ona strach przed nową wojną. Z powodu przekładu francuskiego, dokonanego przez Lou Brudera i wydanego w firmie Grasset, Dominique Arban zestawia utwór Jensa Rehna z absurdalistyczno-nihilistycznym nurtem romantyzmu niemieckiego, z dziedzictwem Jana Pawła Richtera, Novalisa i Hölderlina, z apologią i „głodem" śmierci, unicestwienia, zagłady. Zdaniem Dominique Arban, wobec przerażająco „naukowej" opowieści niemieckiego oficera marynarki, nabiera niemal akcentów afirmacji, humanizmu, miłosierdzia i umiaru — nawet przerażający *Molloy* Samuela Becketta.

W. N.

FRANK WEDEKIND

Wedekind od dawna znikł z niemieckiej sceny, a zagraniczne teatry całkiem o nim zapomniały. Wspomnienia o tej ciekawej postaci powracają z okazji czterdziestolecia śmierci autora *Puszki Pandory*. W roku 1918 Frank Wedekind zmarł w Monachium, w wieku 54 lat. W czasie pogrzebu doszło do gorszących ekscesów — był to niesamowity epilog burzliwego życia, za którym wiecznie szedł odgłos sensacji i skandalu.

Przypomnijmy kilka epizodów z kariery tego pisarza. Wedekind w młodości zerwał ze swoją rodziną, w której panowały ustawiczne niesnaski. Był z zawodu pisarzem, ale zarabiał jako szef reklamy fabryki przypraw do zup „Maggi" w Zurychu. Potem został sekretarzem słynnego cyrku Herzoga, następnie przedzierzgnął się na odmianę w bogacza, odziedziczywszy po śmierci ojca znaczny majątek. Beztroski żywot w Berlinie, Monachium, Londynie i Paryżu wkrótce uszczuplił schedę. Niebawem środowisko teatru, varieté, cyrku pochłonęło zubożałego pisarza. Czuł się tutaj zresztą najlepiej, literacka i artystyczna cyganeria była jego żywiołem.

Powodzenie mu nie sprzyjało, przyszło dopiero w ostatnim okresie jego życia, wtedy to nazywano go „królem niemieckiego dramatu". Do tego czasu był pisarzem najbardziej w Niemczech atakowanym. Pomawiano go o wyuzdanie i niemoralność, szczególnie w katolickiej Bawarii, dbającej o purytańską czystość, a raczej obłudę obyczajów. Pierwszy dramat Wedekinda czekał piętnaście lat na zezwolenie cenzury, pozostałe dotarły na scenę po długich szykanach.

Pierwszy dramat Wedekinda, *Przebudzenie się wiosny*, powstał w latach 1890/1891, zwiastując odwrót od naturalizmu, którego filarem był wówczas Gerhart Hauptmann. Front walki z naturalizmem był szeroki i niejednolity. W pierwszych dramatach Artura Schnitzlera bierze górę sensytywny

impresjonizm, Hugo von Hofmannsthal reaguje przeciwko naturalizmowi obrazami symbolicznymi, a sztuki Wedekinda stają się kolebką ekspresjonizmu. Kiedy Maks Reinhardt wystawił w roku 1902 *Ducha ziemskiego* Wedekinda, Kayssler pisał do autora: „Pan zdławił naturalistyczną bestię prawdopodobieństwa i wprowadził na scenę żywioł gry". Już w 1889 roku Wedekind wyśmiewa w literackiej parodii *Młody świat* poetę Meiera, który lewą ręką obejmuje dziewczynę, a prawą wpisuje do notatnika swoje wrażenia. Współcześni bez trudu poznali w Meierze — Hauptmanna.

Wedekind został za życia swego okrzyczany pisarzem niemoralnym. Nawiasem mówiąc ta cała jego „niemoralność" wygląda dziś na niewinną igraszkę i pachnie naftaliną. W porównaniu ze współczesną „czarną literaturą" Francji i Ameryki, a nawet z tą naszej rodzimej produkcji, „grzechy" Wedekinda mocno bledną. W twórczości tego pisarza pulsuje element witalny, kult życia i użycia, podziw dla radości, którą dają zmysły. Ale autor *Markiza von Keith* nie jest jednolitą naturą. Jego romański temperament chłodzą typowo niemieckie skłonności do moralizatorstwa i tego, co Niemcy nazywają *nachgrübeln*. „Duchowa problematyka tkwiła w nim — powiedział jeden z krytyków — jak cierń w żywym mięsie." Walka tych dwóch żywiołów dała w rezultacie filozofującą erotomanię, która utrudnia czytanie i słuchanie niejednej z jego sztuk.

Tak więc nie udało się Wedekindowi połączyć ze sobą zmysłowości i moralnej obyczajności i w gruncie rzeczy próbę czasu przetrwały te jego utwory lub epizody, w których żywiołowa siła obrazowania bierze górę nad spekulacją myślową, inaczej mówiąc, w których pisarz zwycięża myśliciela. Najlepsze są te postacie, których słowa zagłuszają głos autora. Do nich należy słynna Lulu, bohaterka dwóch dramatów: *Ducha ziemskiego* i *Puszki Pandory* — owa Lulu, której przeżycia wypełniają jedną z najpiękniejszych oper naszych czasów, *Lulu* Allana Berga.

Pierwsza tragedia opisuje karierę, druga upadek Lulu. W *Duchu ziemskim* Lulu wyłania się z ciemności ulicy, która jest jej domem i szkołą. Jako dziesięcioletnia dziewczynka sprzedaje kwiaty, potem opiekuje się nią stary żebrak, który staje się jej utrzymankiem. Z dna nędzy podnosi ją Schön, wpływowy właściciel gazety i łajdak jakich mało. Lulu awansuje na kochankę Schöna i ma chętkę zostać jego żoną. Ten jednak wydaje ją za mąż za starego lekarza, ale małżeństwo to nie trwa długo. Poczciwy medyk umiera rażony apopleksją, przyłapawszy Lulu *in flagranti* z młodym malarzem. Ów malarz zostaje drugim mężem Lulu. I ten związek kończy się tragicznie, drugi mąż popełnia samobójstwo. Dopiero teraz Lulu osiąga swój cel, poślubia Schöna, mając w zapasie legion kochanków, wśród nich syna Schöna i zarazem swojego pasierba. Kres trzeciemu małżeństwu kładzie gwałtowna sprzeczka, w której Lulu zabija wystrzałem rewolwerowym dziennikarza. Schön umierając przestrzega syna: „Nie daj jej uciec — ty będziesz następny...". Dramat kończy się aresztowaniem Lulu.

Treść sztuki robi wrażenie kiczu. A przecież utwór trzyma w napięciu, ma świetny dialog i doskonale zarysowane postacie. Najlepszą z nich jest Lulu, piękne i dzikie zwierzę, uosobienie nieujarzmionej erotyki, istota żyjąca tylko instynktem, kusząca i groźna, która niszczy wszystko, co spotka po drodze. W końcu i ona pada ofiarą własnej natury. W drugiej części widzimy ją początkowo w więzieniu, gdzie odsiaduje karę za morderstwo. Stamtąd wydobywa ją zakochana w niej hrabina Geschwitz, ale Lulu dostaje się w ręce szantażystów i rzezimieszków i zwolna stacza się na dno, aż wreszcie ginie z ręki bandyty. *Puszka Pandory* nie ma już jednak tej siły wyrazu, co pierwszy dramat. Wzbudzająca grozę potęga demona została lepiej przedstawiona w jego rozkwicie niż upadku.

W późniejszych dramatach (*Markiz von Keith, Król Nicolo, Karl Hetmann, Zamek Wetterstein* itd.) autor już nie osiągnął ekspresji *Ducha ziemskiego*. Roztacza się w nich świat, a raczej półświatek awanturników, parweniuszy, spekulantów, rwaczy, aktorów, kokot, prostytutek, alfonsów, ludzi polujących wiecznie na pieniądze, sensacje, fantastyczne ideały. Tutaj panuje żądza władzy i użycia, namiętność, któ-

ra niszczy człowieka, cynizm i brutalność. Tutaj toczy się wojna wszystkich przeciw wszystkim, posługująca się wszelkimi dozwolonymi i niedozwolonymi środkami, od podstępu począwszy, na przemocy skończywszy. Dom wariatów, więzienie, spelunki, burdele — oto są ostatnie miejsca wędrówki bohaterów. Wedekinda interesuje nie społeczeństwo, lecz jego peryferie, nie ład i porządek, lecz chaos, nie prawo rządzące konfliktami życia, lecz bezprawie, które niszczy jednostki. Tam, gdzie autor przeciwstawia ludziom-bestiom moralistów, gdzie puszcza wodze filozoficznej lub moralnej refleksji, jest — niestety — mało przekonywający i artystycznie najczęściej zawodzi.

Dzisiaj sława teatralna Wedekinda mocno przyblakła. Problematyka jego utworów należy w największej części do przeszłości. Kto przejmie się dzisiaj tragedią bohaterów *Przebudzenia się wiosny*? Współczesna młodzież nie cierpi na nadmierną wstydliwość *in puncto* erotyki, współcześni rówieśnicy młodocianych kochanków tej tragedii poinformowaliby Wendlę, że skrobankę trzeba przeprowadzić u lekarza, a nie u babki, zaś Melchiorowi wybiliby z głowy zamiar samobójczy. Dzisiaj chuligani nie dręczą się moralnym weltschmerzem, dziś nikt nie ofiarowuje kociakom majątku, czci i życia, lecz urządza się o wiele praktyczniej i wygodniej. Dzisiaj nie trzeba nikogo przekonywać o urokach życia zmysłowego i Wedekind, gdyby mógł na chwilę przysłuchać się rozmowom naszej młodzieży, prawdopodobnie obróciłby się w grobie ze zdziwienia, a być może i z wielkiej radości.

rk

KONIEC „LONDON MAGAZINE"

Los miesięcznika literackiego *London Magazine* jest już, zdaje się, przesądzony. Jeżeli nie znajdzie się dość szybko jakiś mecenas, który zechce pismo finansować, lipcowy numer będzie ostatnim. Tak zapowiedział redaktor naczelny, John Lehmann. W ten sposób jedyny poważny miesięcznik, który obok krytyki literackiej zamieszcza również twórczość oryginalną, przestanie istnieć. Na nim skończy się tradycja takich pism, jak *The English Review*, *The London Mercury*, *Life and Letters* i *Horizon*. Aby pismo mogło mieć własny charakter i wysoki poziom, musi być finansowo niezależne. Taka niezależność w całym tego słowa znaczeniu jest w warunkach angielskich bardzo trudna. *Encounter*, robiony za amerykańskie pieniądze (fundusz Fairfielda, subsydiujący również *Congres for Cultural Freedom*), mimo zalet żywego doboru materiału, stosunkowo mało miejsca poświęca problematyce *stricte* literackiej. Również *Twentieth Century*, wydawany przez potężny trust *Observera*, otwierając swe łamy dla spraw politycznych i ekonomicznych, wyraźnie unika angażowania się w publikowanie samodzielnych gatunków literackich.

Jeżeli idzie o prasę literacką, Anglia stoi na szarym końcu państw, trzymających prym w literaturze. Francja ma kilkanaście pism na najwyższym poziomie, które niemało przyczyniają się do utrzymania prestiżu francuskiej literatury. W Ameryce brak miesięczników wynagradza kilka doskonale prowadzonych kwartalników, zamieszczających obok krytyki poezję i prozę. Korzystają one z poparcia uniwersytetów lub bogatych fundacji, bez żadnych dodatkowych zobowiązań, prócz troski o krzewienie znajomości literatury pięknej.

Jak ta sprawa wygląda w Anglii? *British Council* rozporządza ogromnymi sumami, jednak zaledwie znikoma cząstka przypada na literaturę. *Art Council*, której zadaniem jest popieranie sztuki w Anglii, z miliona funtów, jakie ma do dyspozycji, 450 tysięcy wydaje na utrzymanie opery i baletu w Covent Garden i Sandlers Wells, na literaturę przypada 5 tysięcy rocznie, z czego 2 tysiące na poezję (łącznie z *Poetry Book Society*), pozostałe zaś 3 tysiące — na stypendia dla uzdolnionych dramaturgów. Na tym koniec. Żadne pismo literackie nie dostaje ani grosza. Nie są to bowiem, jak wiadomo, imprezy dochodowe.

Wobec coraz większej koncentracji kapitału kryteria wartości muszą dostosować się do rynku zbytu. Najlepiej widać to na przykładzie pism codziennych i tygodników, które coraz bardziej konkurując o nakłady przekształcają się w magazyny ciekawostek i coraz mniejszy wpływ wywiera-

ją na kształtowanie poglądów czy dobrego smaku. Ambitne periodyki tracą stopniowo grunt pod nogami i są zmuszane przez nacisk ekonomiczny do stopniowego wulgaryzowania swego poziomu. Wszędzie daje się zauważyć tendencja do odnotowywania tylko takich książek, które budzą sensację, ze względów najczęściej pozaliterackich. Samodzielność oceny krytyki kruszy się pod naciskiem interesów wydawnictw, które, biorąc pod uwagę jedynie względy merkantylne, lansują taką lub inną „chwytliwą" pozycję. Jest to proceder niemoralny i bardzo szkodliwy dla młodych pisarzy. Przedwczesny i krótkotrwały sukces Colina Wilsona jest klasyczną ilustracją tego, co potrafi współczesna machina reklamy. W trybach jej nawet skądinąd przyzwoici krytycy zatracają poczucie proporcji. Stały sprawozdawca w dziale recenzji *Observera*, Filip Toynbee, wysławiał w 1946 *Outsidera* pod niebiosy jako „wyczerpujące i błyskotliwie inteligentne studium o najbardziej reprezentatywnym temacie naszych czasów", zestawiając filozoficzny styl jego autora ze stylem Sartre'a. W roku 1957, kiedy szał zachwytów minął i zaczęły się mnożyć bardzo poważne zarzuty pod adresem hochsztaplerstwa intelektualnego niedouczonego mędrca, omawiając drugą książkę Wilsona, *Religion and Rebel*, musiał wycofywać się niechlubnie z poprzedniej, entuzjastycznej oceny. Tak czy owak, cel został osiągnięty, Colin Wilson wprowadzony w poczet pisarzy „czołowych" i co by nie napisał, wydawcy mogą być spokojni o swoje pieniądze.

Anglię stać na wszystko, nie stać jej jednak na utrzymanie przy życiu jednego miesięcznika literackiego, a przecież — jak przypomina John Lehmann — „literatura jest dziedziną sztuki, która zapewniła temu krajowi nieprzemijającą wielkość na przestrzeni historii. Znaczenie jej pod tym względem nie da się z niczym porównać. Gdyby Anglię miały jutro pochłonąć morskie fale, literatura angielska pozostanie jako jedno z największych świateł ludzkości".

Pisma literackie zapewniają życiu literackiemu prawidłowy krwiobieg, są też jedynym czynnikiem mogącym regulować konflikt między światem wartości a światem pieniądza. W związku z ukazaniem się pierwszego numeru *London Magazine* Eliot, który przeżył już upadek kilku świetnych pism o dużych ambicjach, powiedział: „Bez pism literackich żywotność świata współczesnej literatury jest bardzo poważnie uszczuplona".

Redakcja *London Magazine* przechodziła już kryzys dwa lata temu. Lojalność prenumeratorów i firm zamieszczających reklamy oraz pomoc wydawnictw uratowały ją wtedy od zagłady. Słabe są nadzieje, aby tym razem ktoś odpowiedział na rozpaczliwe SOS.

at

SPROSTOWANIE

W pracy Salomona Łastika *O tak zwanej wojnie żydowskiej* zamieszczonej w N-rze 5/58 *Twórczości* omyłkowo podany został na str. 43 (6 wiersz od dołu) rok 1860, zamiast roku 1360.

„HISTORIA POLSKI"

Do Redaktora „Twórczości"!

W związku z artykułem P. Jasienicy Państwowe Wydawnictwo Naukowe podaje do wiadomości, że nakłady zarówno *Historii Polski*, jak i książki prof. Łowmiańskiego były rzeczywiście ustalone zbyt nisko na skutek błędnego rozeznania zapotrzebowania na te pozycje.

Dalsze 30.000 egz. *Historii Polski* jest w druku i ukaże się w sprzedaży w czerwcu i lipcu br. Książka prof. Łowmiańskiego nie mogła być wznowiona, gdyż autor uzależnił nowe wydanie od uzupełnień, których dotychczas nie miał czasu przygotować.

Łączę wyrazy poważania

Dyrektor PWN
/—/ *Adam Bromberg*

MICKIEWICZ PO ROSYJSKU

Informację p. Teofila Sygi (*Twórczość*, 1958/3) o cennym radzieckim mickiewiczianum *Mickiewicz w russkoj pieczati. 1825—1955* (Moskwa 1957) wypada uzupełnić kilkoma szczegółami o zawartości tego kompendium bibliograficznego i — drobną poprawką. Mianowicie poprawimy polski przekład tytułu: *Adam Mickiewicz w prasie rosyjskiej* na *Adam Mickiewicz w druku* (wzgl. *w drukach*) *rosyjskim*, skoro bibliografia obejmuje oprócz publikacji w czasopismach również — co sprawozdawca zaznaczył — wydawnictwa samoistne (nie tylko przekłady i opracowania, lecz nadto muzykalia i drukowaną ikonografię). Wprawdzie rosyjskiej „*pieczati*" rzeczywiście odpowiada polska „prasa", lecz w języku rosyjskim „pieczat" ma drugie znaczenie, właśnie „druk".

Podkreśloną w sprawozdaniu wartość owych materiałów bibliograficznych podnosi nie wspomniany przez p. Sygę uzupełniający je aneks w postaci *Notatek bibliograficznych*, krótkich, na podstawie źródeł opracowanych, rozprawek. Jest ich siedem o różnorodnej tematyce, a choć traktują jedynie o wycinkach bogatej problematyki recepcji Mickiewicza w Rosji, to jednak dobrze świadczą o historykach radzieckich, którzy włączając do zakresu swych badań życie i dzieło polskiego poety, są świadomi roli, jaką odegrał on w kulturze rosyjskiej. W *Notatkach* L. I. Poljanska pisze o *Raportach cenzury o wydaniach pism Mickiewicza w Rosji*, V. G. Berezina o *Mickiewiczu i „Moskiewskim Telegrafie"*, E. A. Kowalewska o *Portrecie Mickiewicza pędzla A. Orłowskiego*, I. I. Bekker (niedawno zmarły) o *Bielińskim — tłumaczu Mi-*

ckiewicza, N. V. Izmaiłow o *Nieznanym przekładzie Karoliny Pawłowej (Jaenisch) z Mickiewicza*, M. P. Aleksjejew o *E. Szachowej — tłumaczce Mickiewicza*, wreszcie A. N. Stiepanow o *Dobrolubowie i Mickiewiczu*.

Swoją drogą to, co nam pozwala dostrzec pracowicie zestawiona bibliografia, nasuwa czytelnikom, ciekawym rosyjskiego oddźwięku twórczości Mickiewicza na przestrzeni 130 lat, pewne interesujące refleksje. Otóż pozycje bibliografii, zgrupowane w układzie chronologicznym, świadczą o dość bujnych fluktuacjach zainteresowań dziełem Mickiewicza w Rosji. Przerwy w pojawianiu się tłumaczeń dostrzegamy wpierw w latach 1836—1837 (echo polemiki ideowej z Puszkinem?), potem w latach 1839, 1864 (po powstaniu styczniowym!), 1870, 1901, 1914 i — 1920—1921, po której idzie aż pięciolecie milczenia ze strony tłumaczy radzieckich (1923—1927), poprzedzające ukazanie się jednotomowego *Wyboru pism* w r. 1929. Wreszcie ostatnie przerwy pojawiają się w latach 1930—1933 i 1936. Z bibliografią w ręku doliczamy się blisko 250 utworów ze spuścizny autora *Pana Tadeusza*, które przetłumaczono na język rosyjski od r. 1825. Z górą 20 razy ujęto w Rosji twórczość Mickiewicza w wydaniach zbiorowych lub w wyborach z twórczości.

Michał Witkowski

LITERATURA PIĘKNA

Klasycy literatury polskiej

Berent Wacław — *DZIEŁA WYBRANE. Nurt.* Opowieści biograficzne. Tłoczenia na oprawę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1958; str. 320, 4 nl.

— *DZIEŁA WYBRANE. Żywe kamienie.* Tłoczenia na oprawę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1958; str. 365, 5 nl.

Słowacki Juliusz — *Kordian.* Część pierwsza trylogii. Spisek koronacyjny. Wydanie trzecie uzupełnione. Opracował Eugeniusz Sawrynowicz. Okładkę projektował Stanisław Andrzej Cyrano. Kartę tytułową Zofia Czerwińska. (Nasza Biblioteka). Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958, wydanie III; str. 191, 1 nl.

Wyspiański Stanisław — *Wesele.* Dramat w trzech aktach. Wydanie III poprawione. Tekst i komentarz opracowała Janina Wieczerska-Zabłocka. Okładkę projektował Stanisław Andrzej Cyrano. Kartę tytułową projektowała Zofia Czerwińska. (Nasza Biblioteka). Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958, wydanie III; str. 227, 5 nl.

Klasycy literatury obcej

Garszyn Wsiewołod — *Czerwony kwiat.* Opowiadania. Przełożył i wstępem opatrzył Stefan Klonowski. Przypisy opracowała Egga Dębnicka. Okładkę i obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 410, 2 nl.

Piotr Alfons — *Nauki i przypowieści.* Najstarszy zbiór nowel średniowiecznych. Przełożył i opracował Leon Joachimowicz. Obwolutę, okładkę i przerywniki wykonał Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 136, 4 nl.

Scott Walter — *KENILWORTH.* Część I. *Tajemnica opactwa.* Część II. *Na zamku.* Poprawione tłumaczenie z angielskiego Erazma Rykaczewskiego. Okładkę projektował Leszek Rózga. Łódź, „Wydawnictwo Łódzkie", 1958, wydanie II; część I str. 265, 3 nl; część II str. 265, 3 nl.

Szekspir Wiliam — *Miarka za miarkę.* Przełożył Witold Chwalewik. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 159, 1 nl.

Thackeray Wiliam M. — *Pierścień i róża czyli historia Lulejki i Bulby.* Z rysunkami autora. Pantomima przy kominku dla dużych i małych dzieci. Spolszczyła Zofia Rogoszówna. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie VI; str. 203, 5 nl.

Poezja i dramat

Buczkówna Mieczysława — *Wigilie.* Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1958, wydanie I; str. 78, 2 nl.

Iwaszkiewicz Jarosław — *DZIEŁA. Proza poetycka.* Oprawę i obwolutę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik" 1958; str. 403, 1 nl.
— *DZIEŁA. Wiersze.* Oprawę i obwolutę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1958; str. 567, 1 nl.

Kruczkowski Leon — *Niemcy.* Sztuka w 3 aktach. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. (Biblioteka Szkolna). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958; str. 109, 3 nl.

Mikulski Zygmunt — *Dziesięć wierszy.* Ozdobniki Teresy Targońskiej. Lublin, Mała Biblioteka Kameny, 1958; str. 14, 2 nl.

Przyboś Julian — *Narzędzie ze światła.* Okładkę projektowała Danuta Kula. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 171, 1 nl.

Sito Jerzy S. — *Wiozę swój czas na ośle.* Obwolutę projektował Andrzej Hei-

drich. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 58, 2 nl.

Słonimski Antoni — *Liryki*. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 125, 3 nl.

Swinarski Artur Marya — *Trylogia trojańska*. W dwóch wieczorach. Okładkę projektował Jan Młodożeniec. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 273, 7 nl.

Proza

Aragon Louis — *Dzwony Bazylei*. Przełożył Wacław Rogowicz. Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. (Powieści XX wieku). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958; str. 364, 4 nl.

Bombard Alain — *Dobrowolny rozbitek*. Tłumaczył Tadeusz Meissner. Obwolutę projektował Janusz Grabiański. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 282, 2 nl.

Brontë Emily — *Wichrowe Wzgórza*. Tłumaczyła Janina Sujkowska. Obwolutę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie II; str. 390, 2 nl.

Curwood James Oliver — *Łowcy wilków, Łowcy złota, Łowcy przygód*. Przełożył Jerzy Marlicz. Okładkę projektował Janusz Stanny. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 486, 2 nl.

Czernik Stanisław — *Wichura*. Obwolutę projektował Grzegorz Orłowski. Łódź, „Wydawnictwo Łódzkie", 1958, wydanie I; str. 106, 2 nl.

Damiens Claude — *Czarodziejka światła*. Przełożyła Róża Czekańska-Heymanowa. Obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 394, 2 nl.

Dorgelès Roland — *Wszystko na sprzedaż*. Tłumaczył Leszek Kossobudzki. Obwolutę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 576, 4 nl.

Fiedler Arkady — *Dywizjon 303*. Obwolutę i okładkę projektował Jan Młodożeniec. Warszawa, „Iskry", 1958, wydanie X; str. 156, 4 nl.

Garztecki Juliusz — *Koralowce*. Obwolutę projektował Alojzy Balcerzak. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1958, wydanie I; str. 425, 3 nl.

Haupe Włodzimierz — *Uliczka bardzo dziwnego pana*. Okładkę projektował Jerzy Cherka. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 175, 3 nl.

Inber Wiera — *Miejsce pod słońcem*. Tłumaczyła Marta Okołów-Podhorska. Wiersze w przekładzie Leopolda Lewina. Obwolutę projektowała Katarzyna Latałło. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 322, 2 nl.

Iwaszkiewicz Jarosław — *Sława i chwała*. Tom II. Okładkę projektowała Zofia Juszczyk-Sadowska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 458, 2 nl.

Jesenský Janko — *Bal maskowy i inne opowiadania*. Tłumaczył ze słowackiego Włodzimierz Kot. Posłowie napisała Maria Bobrownicka. Warszawa, „Czytelnik", 1958; str. 225, 3 nl.

Jędrkiewicz Edwin — *Świątki i centaury*. Okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 365, 5 nl.

Kuncewiczowa Maria — *Dyliżans warszawski*. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował Andrzej Możejko. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie III zmienione i poprawione; str. 198, 2 nl.

Łukasiewicz Stanisław — *Okupacja*. Powieść. Okładkę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 431, 1 nl.

MacLean Aleistair — *H.M.S. „Ulisses"*. Tłumaczył Leonid Teliga. Okładkę projektował Jacek Neugebaer. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 397, 3 nl.

Makuszyński Kornel — *Awantura o Basię*. Okładkę projektował Jan Młodożeniec. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 260, 4 nl.

— *O dwóch takich co ukradli księżyc*. Ilustracje: Konstanty Sopoćko. Okładkę i stronę tytułową projektował Jan Młodożeniec. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 301, 1 nl.

Olbracht I. — *Zdobywca*. Przełożył Stefan Duba-Dębski. Ilustrował i okładkę projektował Janusz Grabiański. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 630, 2 nl.

Parandowski Jan — *Wojna trojańska*. Okładkę i stronę tytułową opracował Mieczysław Kowalczyk. Ilustrował Zbigniew Parandowski. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 122, 2 nl.

— *Z antycznego świata*. Okładkę i stronę tytułową projektował Mieczysław Kowalczyk. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 130, 2 nl.

Sartre Jean-Paul — *DROGI WOLNOŚCI*. Tom I. *Wiek męski*. Tom II. *Zwłoka*. Tom III. *Rozpacz*. Przełożył Julian Rogoziński. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. (Powieści XX wieku). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, 1958, wydanie I; tom I str. 416, 4 nl; tom II str. 484, 4 nl; tom III str. 394, 6 nl.

Vazeilles Dominique — *Droga ku morzu*. Tłumaczyła Kamilla Klein. Obwolutę projektował Jan Młodożeniec.

Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 1684, 4 nl.

Wiktor Jan — *Prześwietlone wspomnienia*. Ilustrował Mieczysław Piotrowski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 195, 1 nl.

Woźnicka Ludwika — *Dzieci Europy*. Okładkę i kartę tytułową projektował Jerzy Szulc. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej 1958, wydanie I; str. 209, 3 nl.

Listy, pamiętniki, wspomnienia

Estreicher Karol — *Nie od razu Kraków zbudowano*. Ilustracje wykonała Janina Konarska. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie II; str. 218, 2 nl.

German Juliusz — *Od Zapolskiej do Solskiego*. Pośród przyjaciół. Okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Przedmową opatrzył Stefan Lichański. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 264, 4 nl.

Jeszcze o Warszawie. Wiech (Stefan Wiechecki), Jerzy Zaruba, Magdalena Samozwaniec, Jotes (Jerzy Szwajcer), Janusz Minkiewicz, Eugenia Umińska, Antoni Uniechowski, St. R. Dobrowolski, Jan Żabiński. Ilustrowali: Jerzy Zaruba, Jerzy Srokowski, Jerzy Szwajcer (Jotes), Eryk Lipiński, Jadwiga Umińska, Antoni Uniechowski, Władysław Daszewski, Józef Czerwiński. Obwolutę, okładkę, stronę tytułową i inicjały projektował Stanisław Töpfer. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 219, 5 nl.

Kiliński Jan — *Pamiętniki*. Opracował Stanisław Herbst, Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 305, 3 nl, 1 knl (mapa).

Kisielewski Władysław — *Od Torunia do Londynu*. Podróż z przeszkodami. Okładkę projektował M. Hibner. Ilustracje: M. Pokora. Warszawa, Ministerstwo Obrony Narodowej, 1958, wydanie II; str. 261, 3 nl.

Kurdybowicz Julian — *Tułaczym szlakiem*. Kartki z pamiętnika żołnierza. Wstęp i opracowanie Heleny Csorba. Okładkę projektował Stanisław Andrzej Cyrano. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958, wydanie I; str. XXX, 530, 4 nl.

Wasylewski Stanisław — *Pod kopułą lwowskiego Ossolineum*. Pamiętnik stypendysty i asystenta Zakładu Narodowego im. Ossolińskich w latach 1905—1910. Przygotowali do druku i zaopatrzyli przypisami oraz notami biograficznymi Edward Kiernicki i Franciszek Pajączkowski. Okładkę projektował Stanisław Kobielski. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958, wydanie I; str. 214, 2 nl.

Felietony

Rudnicki Adolf — *Niebieskie kartki. Ślepe lustro tych lat*. Obwolutę i kartę tytułową projektował J. Jaworowski. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie II; str. 374, 2 nl.

Krytyka, esej

O „Krzyżakach" Henryka Sienkiewicza. Wyboru prac krytycznych dokonał Tomasz Jodełka. (Biblioteka Szkolna). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie I; str. 253, 3 nl.

FILOZOFIA

Ingarden Roman — *Studia z estetyki*. Tom I i II. Okładkę projektował Janusz Ingarden. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1957, 1958, wydanie I; tom I str. IX, 1 nl, 439, 5 nl; tom II str. 478, 2 nl.

Krokiewicz Adam — *Sokrates*. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa, „Pax", 1958, wydanie I; str. 186, 2 nl.

HISTORIA

Łoś Stanisław — *Sylwetki rzymskie*. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował Tadeusz Niemirski. Warszawa„ Pax", 1958, wydanie I; str. 270, 2 nl.

NAUKA. OŚWIATA. KULTURA

Barycz Henryk — *Dzieje nauki w Polsce w epoce Odrodzenia*. Wydanie drugie poprawione i rozszerzone. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957, wydanie II; str. 241, 3 nl.

Dobrowolski Antoni Bolesław — *Mój życiorys naukowy*. Opracowanie: Elżbieta Fonberg, Janusz Ostrowski, Andrzej Zbrożyna. Wstęp: Jan Dembowski. Obwolutę projektował Zbigniew Klimczyk. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958, wydanie I; str. 417, 1 nl.

Korczak Janusz — *Wybór pism*. Tom III. Wyboru dokonał Igor Newerly. Okładkę i stronę tytułową projektował Stefan Bernaciński. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 429, 3 nl.

NAUKA O LITERATURZE

Kazik-Zawadzka Irena — *De Sapphicae Alcaicaeque elocutionis colore epico*. (Polska Akademia Nauk. Komitet Nauk o Kulturze Antycznej. Archiwum filologiczne pod redakcją Kazimierza Kumanieckiego i Bronisława Bilińskiego. IV). Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958, Wydanie I; str. 118.

DZIEŁA TREŚCI OGÓLNEJ

Słowniki

Słownik wyrazów obcych. 17.000 wyrazów. Wydanie trzecie. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, wydanie III; str. 720.

Szober Stanisław — *Słownik poprawnej polszczyzny.* Wydanie trzecie uzupełnione. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958; str. 857, 3 nl.

SZTUKA

Film. Radio. Telewizja

Jasielski Aleksander — *Wyprawa po celuloidowe runo.* Opracowanie literackie: Roman Długosz. Okładkę projektował Jan Zygmanowski. Ilustracje: Antoni Uniechowski. Warszawa, Filmowa Agencja Wydawnicza, 1958; str. 189, 3 nl.

Michalski Czesław — *Bez nich nie ma filmu.* Okładkę i przerywniki projektował Jerzy Flisak. Warszawa, Filmowa Agencja Wydawnicza, 1958, wydanie I; str. 140, 4 nl.

Pszczołowski Tadeusz — *Na telewizyjnym ekranie.* Okładkę i rysunki projektował Edward Kougan. Zdjęcia wykonał Zygmunt Januszewski. Warszawa, Filmowa Agencja Wydawnicza, 1958, wydanie I; str. 137, 3 nl.

Teatr

Mrozińska Stanisława — Teatr wśród *ruin Warszawy.* Wspomnienia i dokumenty z lat 1944—1945. Okładkę projektował Władysław Brykczyński. Warszawa, „Czytelnik", 1958, wydanie I; str. 252, 4 nl.

Zelwerowicz Aleksander — *Gawędy starego komedianta.* Obwolutę projektował Mieczysław Kowalczyk. Warszawa, „Iskry", 1958; str. 234, 2 nl.

CZASOPISMA

Kwartalnik Opolski. Historia — Język — Literatura — Sztuka — Szkolnictwo. Rok IV. Nr 1 (13). Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958; str. 188, 4 nl.

LITERATURA DLA DZIECI

Bidwell George — *Golibroda króla Hiszpanii.* Tłumaczyła Anna Bidwell. Ilustrował Andrzej Kurkowski. Okładkę projektowała Krystyna Witkowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I, str. 421, 3 nl.

Bodnicki Władysław — *Legendy o Wieniawskim.* Ilustrował Adam Młodzianowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 282, 2 nl.

Brandys Marian — *Dom odzyskanego dzieciństwa.* Ilustrowała Helena Cygańska-Walicka. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie VI; str. 231, 3 nl.

Brzechwa Jan — *Magik.* Ilustrował Janusz Stanny. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; 20 knl.

Bunsch Karol — *Ojciec i syn.* Tom I i II. Ilustrował Ali Bunsch. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie V; tom I str. 278, 2 nl; tom II str. 282, 2 nl.

Długoszewski B. M. — *Przy kominie o szarej godzinie.* Ilustrował Ludwik Maciąg. Okładkę projektował Zbigniew Rychlicki. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie II; str. 178, 2 nl.

Dryszkiewicz A. — *Dwa zielone listki.* Ilustrował Gabriel Rechowicz. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 187, 1 nl.

Górska Halina — *O księciu Gotfrydzie rycerzu Gwiazdy Wigilijnej.* Ilustrował Michał Bylina. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie II; str. 189, 3 nl.

Grabowski Jan — *Reksio i Pucek.* Historia psich figlów. Ilustrowała Aniela Kulesza. Okładkę projektował Mateusz Gawryś. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie VIII; str. 38, 2 nl.

Grygolunas Jerzy — *Polowanie na słońce czyli Kronika pewnej podróży.* Fotografował Adam Śmietański. Okładkę i obwolutę projektowała Krystyna Witkowska. Układ ilustracji i tekstu: Alicja Maruszyńska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 195, 1 nl.

Jerszow Piotr — *Konik Garbusek.* Przełożył Igor Sikirycki. Ilustrował J. M. Szancer. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie III; str. 86, 2 nl.

Kann Maria — *Dujawica.* Ilustrował Stanisław Töpfer. Warszawa„ Nasza Księgarnia", 1957, wydanie II; str. 308, 4 nl.
— *Wantule.* Ilustrował Jerzy Karolak. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie III; str. 185, 3 nl

Kästner Erich — *Kruszynka i Antoś.* Tłumaczył Marceli Tarnowski. Okładkę projektował Jerzy Treutler. Ilustrował Andrzej Pol. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 140, 4 nl.

Kiermasz bajek. Ilustrowali: Zofia Hemanowicz, Czesław Machnicki, Andrzej Samulowski, Hieronim Skurpski. Tłoczenia projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa, „Czytelnik", 1957; str. 359, 1 nl.

Knight Eric — *Lassie wróć!* Przełożył z języka angielskiego Czesław Dembiński. Ilustrował Ludwik Maciąg. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie II; str. 181, 3 nl.

Kopeć Jadwiga — *Dziecko dawnej Warszawy.* Ilustrował Antoni Uniechowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 216.

Korczak Janusz — *Król Maciuś Pierwszy.* Wstępem opatrzył Igor Newerly. Ilustrował Jerzy Srokowski. Warszawa,

„Nasza Księgarnia", 1957, wydanie II; str. 218, 2 nl.

— *Król Maciuś na wyspie bezludnej.* Ilustrował Jerzy Srokowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie II (I powojenne); str. 153, 3 nl.

Kossak Zofia — *Gród nad jeziorem.* Ilustrował Ludwik Maciąg. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie II; str. 166, 2 nl.

Krukówna Helena — *Trawisia.* Ilustrowała Irena Kuczborska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958; wydanie I; str. 46, 2 nl.

Kubiak Tadeusz — *Karuzela.* Ilustrował Adam Kilian. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; 31 knl.

Larned W. T. — *Opowieści starego Jagu.* Baśnie i podania indiańskie. Tłumaczyła z języka angielskiego Ludwika Woźnicka. Ilustrowała Krystyna Witkowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 75, 3 nl.

Lindgren Astrid — *Nils Paluszek.* Przełożyła ze szwedzkiego Irena Szuch-Wyszomirska. Ilustrowała Hanna Czajkowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 124, 4 nl.

Lönnrot Elias — *Kalewala.* Epopeja fińska. Pieśni zebrał... Dla dzieci polskich opracowała Janina Porazińska. Ilustrował Michał Bylina. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 299, 1 nl.

Łopalewski T. — *Strachy na lachy.* Ilustrował Antoni Uniechowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 443, 1 nl.

Makarczyk Janusz — *Talizman starca z gór.* Ilustrował Ignacy Witz. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 278, 2 nl.

Makowiecki W. — *Diossos.* Ilustrowała Zofia Wacławikowa. Okładkę projektował Zbigniew Rychlicki. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie V; str. 275, 1 nl.

Morstin Ludwik Hieronim — *Przędziwo Arachny.* Opowieści greckie. Ilustrował Romuald Klaybor. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 142, 2 nl.

Mrówczyński Bolesław — *Lew Sezostrysa.* Ilustrował Andrzej Heidrich. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 458, 2 nl.

Nienacki Zbigniew — *Uroczysko.* Ilustrował Romuald Klaybor. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 278, 6 nl.

Niziurski Edmund — *Księga urwisów.* Ilustrował Stefan Gierowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie IV; str. 454, 2 nl.

Ossendowski Ferdynand Antoni — *Słoń Birara.* Ilustrował Stanisław Rozwadowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 146, 2 nl.

Ożogowska Hanna — *Złota kula.* Ilustrowała Wanda Romeyko. Okładkę projektowała Janina Krzemińska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 165, 3 nl.

Pauszer-Klonowska G. — *Pani Eliza.* Opowieść o Elizie Orzeszkowej. Ilustrował Leopold Buczkowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1958, wydanie I; str. 213, 3 nl.

Przygody Guru Paramarta i inne bajki indyjskie. Tłumaczył i opracował J. J. Szczepański. Ilustrowała Alina Nieniewska-Mrozowa. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 123, 2 nl.

Rabska Zuzanna — *Ania w Łazienkach.* Ilustrowała Jadwiga Umińska. Warszawa, „Czytelnik", 1957, wydanie I; str. 194, 2 nl.

Reid Mayne — *Jeździec bez głowy.* Przełożył Zygmunt Glinka. Ilustrował i okładkę projektował Stanisław Töpfer. Warszawa, „Iskry", 1957; str. 712, 4 nl.

Świrszczyńska Anna — *Arkona gród Świętowita.* Ilustrował Juliusz Makowski. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie III; str. 189, 7 nl.

Topelius Zachariasz — *Sampo Lappelill.* Wybór i tłumaczenie Janiny Porazińskiej. Ilustrowała Bożena Truchanowska. Okładkę i kartę tytułową projektował Wiesław Majchrzak. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 233, 3 nl.

Wiszniewski Ludwik — *Dwa gawronki i inne wierszyki.* Ilustrowała B. Dutkowska. Warszawa, „Nasza Księgarnia", 1957, wydanie I; str. 63, 1 nl.

RÓŻNE

Eos. Commentarii Societatis Philologae Polonorum. Volumen XLVIII 1956 Fasciculus 3. Symbolae Raphaeli Taubenschlag. dedicatae III. Vratislaviae, Ossolineum, 1957; str. 497, 1 nl.

Ossowski Stanisław — *Struktura klasowa w społecznej świadomości.* Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957, wydanie I; str. 186, 2 nl.

Rocznik Literacki. 1956. Bibliografie i indeks opracował Adam Wróblewski. Bibliografię „Literatura polska i o Polsce za granicą" opracowała Janina Keckówna. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1957; str. 677, 5 nl.

Wybór źródeł do powstania listopadowego. Opracował i przygotował do druku Józef Dutkiewicz. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1957, wydanie I; str. LVIII, 268, 2 nl.

Cena 10 zł

137/4900

W NASTĘPNYCH NUMERACH UKAŻĄ SIĘ

Jarosław Iwaszkiewicz — Tatarak · Paweł Jasienica — Z dziejów kultury · Mieczysław Jastrun — Wiersze · Jerzy Lisowski — Henry Miller · Henry Miller — Via Dieppe — Newhaven · Andrzej Ziemilski — Najprostsza